SECRETS in Chinese Paintings

艺术公开课

发现 中国画的秘密

曾孜荣 著

我们不过是通过放大局部的图像，
发现了更多中国绘画的迷人细节。
唯一的愿望是，可以帮助不太了解
又很好奇中国绘画的朋友，
建立一份华夏美学的自信心。

90分钟极简课程
一口气读完读懂

原讲座为**头条学院**与**中信美术馆**联合推出
人气爆棚的艺术公开课



中信出版集团 · CHINA CITIC PRESS

VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM



发现中国画的秘密

曾孜荣 著

中信出版社

如果你不知道读什么书，或者想看新书，好书

就关注这个微信公众号。



微信公众号：死磕读书杂志会

提供不同类型的书单 25岁前一定要读的25本

20世纪最优秀的100部中文小说

美国亚马逊编辑推荐的一生必读书单100本

目录

写在书前的话

第一讲 远古到五代十国的绘画（以人物画为主）

1 从哪里讲起？

2 东晋 顾恺之“春蚕吐丝”第一人

3 南朝 张僧繇“画龙点眼”与“凹凸法”

4 唐 阎立本 画中之人为何有大有小

5 唐 吴道子 吴带当风飘飘欲仙

6 唐 张萱 丰肥为美的宫廷画样式

7 唐 周昉 仕女画中的贵族符号

8 敦煌壁画 “西出阳关无故人”

9 五代十国 周文矩 器具几案为何“反透视”

10 五代十国 顾闳中 《韩熙载夜宴图》是“情报图”？

11 五代十国 赵幹 东方“表现主义”的萌芽

12 五代十国 贯休 神佛的本来面目

第二讲 隋唐到两宋的绘画（以山水画为主）

1 隋 展子虔“咫尺千里”最早的山水画

2 唐 李昭道 《幸蜀图》中寻找唐明皇

3 五代十国 荆浩“皴法”是什么鬼

4 五代十国 董源 山水画也分“南派北派”

5 北宋 李成 谁说中国画没有透视

6 北宋 范宽 风烟俱净的“雨点皴”

7 北宋 郭熙 从流飘荡的“卷云皴”

8 北宋王希孟 《千里江山图》与“天才少年”

9 北宋 武宗元 《朝元仙仗图》神仙图鉴大全

10 北宋 张激 被遗忘的白描宗师

11 北宋 张择端 “人物设定”满满的《清明上河图》

12 南宋 李唐 山水画“刀削斧劈”大变局

13 南宋 马远 以小见大的“马一角”

14 南宋 刘松年 神秘的“45度角”

15 南宋 张胜温 《梵像图》佛教图像大百科

16 南宋 牧溪（法常）萝卜白菜为何入画

第三讲 元、明、清的绘画

1 元 吴镇 元人为何偏爱萧索的画风

2 元 黄公望 《富春山居图》好在哪里

3 元 倪瓒 “简洁萧索”的极致

4 元 王蒙 “繁密苍郁”的极致

5 明 戴进 跨界杂糅的“浙派”鼻祖

6 明 文徵明 儒家精神入画的“四绝全才”

7 明 唐寅 江南第一风流才子

8 明 仇英 青出于蓝而胜于蓝

9 明 徐渭 中国画最强烈的“抽象表现”

10 清 八大山人 明王室后裔的不合作

11 清 石涛 最敢于创新的“苦瓜和尚”

12 清 王时敏 最极力复古的一代宗师

13 清 金农 漫画的萌芽？

14 清 任颐 海派中的市井民俗
15 清 吴昌硕 金石意味的新画风
16 民国 齐白石 工笔与写意的“混搭”
17 现代 徐悲鸿 《奔马图》背后的隐情

写在书前的话

曾孜荣

2007年，应张子康先生之邀，我有幸加盟北京今日美术馆的管理团队，就此与美术馆结下了不解之缘。

其后九年，一直做美术馆工作，或是策划编辑艺术书刊，或为一些机构提供艺术讲座，接触的画作与高清图片可以说是不知凡几，也结交了许多艺术界的良师益友。

出版的艺术书籍与主持的讲座交流愈多，我自然有了一些感悟与归纳，古人说“观千剑而后识器，操千曲而后晓声”，大概就是这个意思。

可是，艺术界向来藏龙卧虎，且不说“云深不知处”的大家，就我自己认识的，沉浸学问之中数十年的行家里手也所在多有。所以，讲座虽一直不断在讲，但要公开出版自己的讲座记录，“敝帚自珍”这个心理上的“坎”很难迈过去。

另一方面，当今中国确实遇到了一个千载难逢的“文艺复兴”之机遇，爱慕美术的朋友越来越多。而且大家似乎都有种感觉，以前脑海中关于美术的记忆，西方的大师、名画占据了太多位置，而对于我们华夏民族的美术印象，多少有些暗淡与模糊……

以我个人经验看，这个问题的产生，很可能是因为中国绘画的尺幅，常常是比较长的卷轴，不仅不便于公开展览，即使印在书上，图像也要缩小很多，远小于西画在一般图书上所能呈现的画面比例。于是，那些美丽的细节、精彩的笔触，常常都变得浑浊不清、微而不见了。

也有一部分朋友对中国美术有偏见，经常说中国绘画不就永远是差不多的山水、人物和花鸟吗？三个词就给概括了。事实真的是这样吗？其实，听过讲座的朋友，一路观看画作的局部细节下来，都在反馈说，原来每个时代的中国画大师，都在不断地开拓创新，从未停歇呢！

因此，当“今日头条”的朋友邀我在互联网这个全新的平台上再次讲座“宋画的故事”与“极简中国美术史”之后，为了便于听众回顾温习，更为了帮助没有听到讲座的朋友了解中国绘画，我又鼓勇自己不揣浅薄出版了这两本小书。

需要声明的是，这两本小书的内容与其说是什么艺术理论，不如说是一些最基础的普及知识。我们不过是通过放大局部的图像，发现了更多中国绘画的迷人细节。

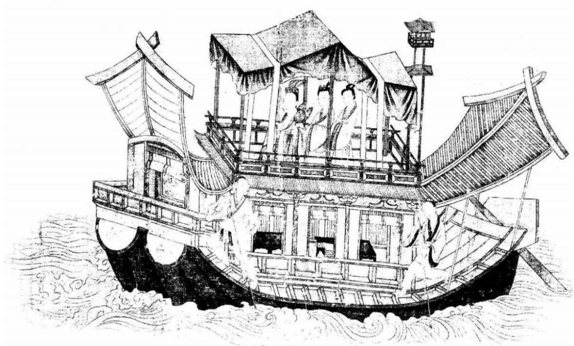
在资深的同行看来，其中的一些说法或早已耳熟能详，或似是而非尚须严谨讨论，希望同行们多多宽容和赐教。

唯一的愿望是，可以帮助不太了解又很好奇中国绘画的朋友，建立一份华夏美学的自信心——中国绘画并不比西方绘画逊色！打个比方，就像中国菜和西洋餐，做得好的，都很好吃，都有很丰富、很美好的营养。

果能如此，幸何如之。

2016年8月16日

第一讲
远古到五代十国的绘画
（以人物画为主）



各位好！我是中信美术馆曾孜荣。很荣幸、也很感动，在《宋画三讲》结束之后，很多的朋友微信我，鼓励我继续讲下去，他们希望还能了解更多中国美术史的人物与故事。

没有人可以否认，从古至今，中国美术有着十分灿烂辉煌的成就。但历史上，那些知名画作多被帝王将相所藏，常人难得一见。而即使到了现代，也大多被收藏在博物馆之中，隔着厚厚的玻璃，在昏暗的光线之下，我们依旧无法细细观摩。于是，这些原本生动有趣的画面，大众始终感到陌生，充满着神秘："这么长的图卷里画的是什么？""人物画里的人们为何有大有小？""花鸟画里怎么还有平平常常的萝卜白菜？""山水画里的人儿为啥都那么小？"……

接下来的课程，我将主要通过展示名画的高清局部，与大家分享中国绘画里的迷人细节，发现华夏美术传承千年的一些小秘密……

1
从哪里讲起？



早在六七千年前，新石器时代文化的“彩陶”上，便出现了中国最早的彩绘。远古的先人们在陶器上以黑、白等颜色，画出了鱼纹、花瓣纹、旋涡纹等美丽而又抽象的图案……







“彩陶”上的鱼纹、花瓣纹、旋涡纹
人面鱼纹彩陶盆 仰韶文化半坡类型 红陶 陕西西安半坡出土
花瓣纹彩陶盆 仰韶文化庙底沟类型 红陶 河南陕县庙底沟出土
旋涡纹彩陶瓮 马家窑文化石岭下类型 红陶 甘肃永靖三坪出土

待到夏、商、周三代以青铜器的艺术成就最为突出。古人先以陶制作“模范”，再浇铸熔化的铜锡水，制成食器、酒器、乐器和兵器等。陶模（在内）、陶范（在外）上事先雕刻的各种花纹，即被“拓印”到青铜器之上，常见鱼纹、蝉纹、鸟纹等，特别是饕餮纹，也称兽面纹。学者普遍认为，商周统治者用它的“狰狞恐怖”来表达王权的“神秘威严”，以显示其对权力、地位与财富的占有，让人望而生畏。

《吕氏春秋·先识》：“周鼎著饕餮，有首无身，食人未咽，害及其

身，以言报更也。”



商 禺方鼎 山东济南市长清区出土



商 兽面纹提梁壶 局部 腹部的饕餮纹



西汉 马王堆T形帛画



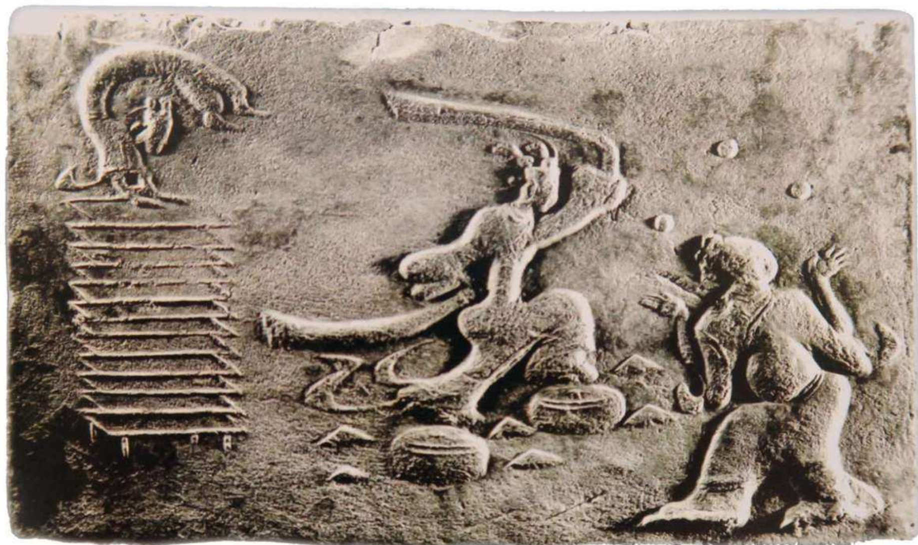
马王堆T形帛画 局部

战国之后，尤其是汉代，古人开始用朱砂、石青等鲜艳的矿物颜料绘制帛画。帛，是一种丝布；纸张的“纸”字，它的部首为“系”（绞丝旁），也是“丝”。这说明了那时人们书写绘画的主要载体，就是纺织品。比如马王堆出土的这幅帛画，描绘天象、图腾和人物，充满着想象力。请注意太阳里面有只“金乌”，月亮上面有个“蟾蜍”。

金乌，其实就是乌鸦。传说古人观测到了太阳黑子，认为是上面飞着黑色的乌鸦。因为所有鸟类都害怕、远离烟火，只有乌鸦喜欢停留在烟雾之中，再加上乌鸦漆黑如炭，所以古人认为乌鸦是与火有关的神物。而太阳是世间最大的火，乌鸦就与太阳产生了联系。

月亮上又为何载着蟾蜍呢？据说是因为月亮要晚上才出现，蟾蜍也是夜间常见的动物，月亮上的阴影又很像蟾蜍，于是在传说中月亮和蟾蜍也就形影不离了。

> 《山海经·大荒东经》：“汤谷上有扶木，一日方至，一日方出，皆载于乌。”

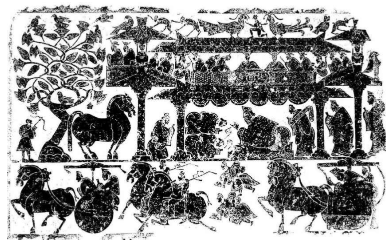


汉 《跳丸盘鼓叠案画像砖》 四川省博物馆藏

汉代还遗留下来很多的画像石、画像砖，多半记录当时社会的各种场景，比如农耕、狩猎、宴会、舞乐等。这块描绘杂技表演的画像砖上——有人在重叠的高台表演倒立，有人站在球鼓上还能长袖善舞，还有人在杂耍同时抛接几个小球……我们仿佛穿越到了汉代，还能听到当时现场的音乐、掌声与赞叹。



汉 《弋射收获画像砖》（拓本）四川大邑安仁乡出土



汉 《楼台拜谒画像石》（拓本）山东嘉祥宋山出土

2
东晋 顾恺之
“春蚕吐丝”第一人



可惜的是，无论秦汉魏晋，当时画家们的名字基本都被时间所淹没，他们在历史上默默无闻，因为在那个时代，画家被认为是低级的工匠，不受社会的重视。所以，今天我们讲中国美术史，得从东晋的顾恺之讲起，因为他是现在史料文献上能够查到的有名有姓，并有图像流传的第一位中国画家。

在顾恺之的时代之后，琴、棋、书、画成为中国文人的雅好与符号，社会上对绘画愈来愈推崇。我们常常听见“文人画”的说法，就是因为后代很多文人、学者甚至朝中大官也都闲来作画，儒家所谓“游于艺”。所以顾恺之是一个坐标，被称为“画祖”，是中国画家青史留名的一个起点。



宣和畫譜卷第一

道釋敘論

志於道據於德依於仁游於藝藝也者雖志道之士所不能忘然特游之而已畫亦藝也進乎妙則不知藝之爲道道之爲藝此梓慶之削鐻輪扁之斲輪昔人亦有所取焉於是畫道釋像與夫儒冠之風儀使人瞻之仰之其有造形而悟者豈曰小補之哉故道釋門因以三教附焉自晉宋以來還

《宣和画谱》卷一

“志于道，据于德，依于仁，游于艺。艺也者，虽志道之士所不能忘，然特游之而已……”这是儒家的正统艺术观。





东晋 顾恺之 《洛神赋图》（宋摹本）局部 北京故宫博物院藏

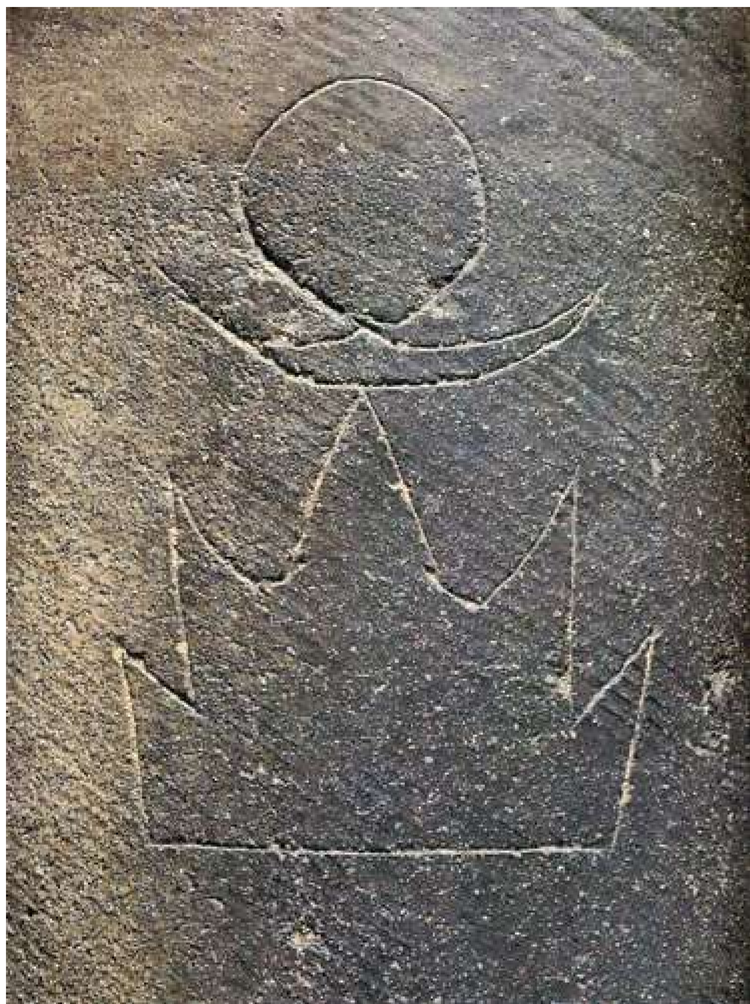
顾恺之流传下来的作品都是摹本（与他同时代的“书圣”王羲之，现存作品也都是摹本），我们来看他的《洛神赋图》吧。在魏晋时代，中国画基本上以“线描”为主，顾恺之画的人物衣带、馒头一样的山、蘑菇一样的树，都是纯粹的线描，中间有简单的填色而已。顾恺之的线条，被美术史称为“春蚕吐丝描”。家住南方的朋友，以前可能养过“蚕宝宝”，知道“春蚕吐丝”时是匀速地、不快不慢、一丝一丝地吐出来。线条的特点是粗细一致、很安静。

大家再看画面的左上角，远方有个太阳出山的图像，里面有只“金乌”。这是早期中国画的一个经典元素。我们知道汉字元旦的“旦”，就是日出了，一切才开始了。远古时期的人类对太阳非常崇拜，人类觉得什么样的伟力、什么样的神奇，都没有太阳伟大。“万物生长靠太阳”，这种崇拜也延伸到政治的文化上……一直到“文革”时期，人们还在歌唱“毛主席是红太阳”，这都是从远古流传下来的太阳崇拜的印记。

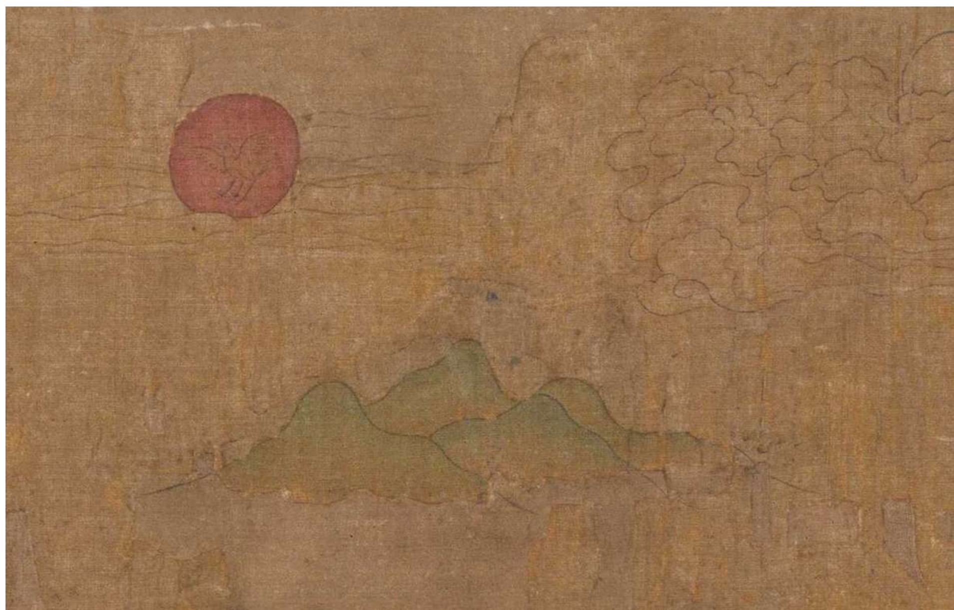
大家是否还记得2008年北京奥运会的开幕式？有这样一幕，张艺谋导演请来几位舞蹈绘画者，他们一边优雅地舞蹈，一边在巨大的白纸上画出“春蚕吐丝描”，画出远山和太阳。正是顾恺之1600年前留给我们的中国美学最早的图像与经典样式。

《史记·封禅书》：“天子朝朝日，夕夕月，则揖。”

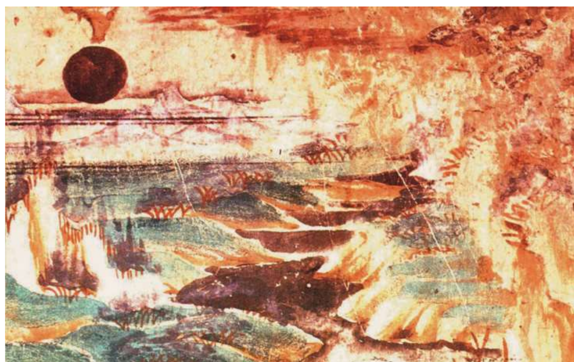
《汉书·匈奴传》：“单于朝出营，拜日之始生，夕拜月。”



新石器时代 大汶口文化 陶尊刻符



东晋 顾恺之《洛神赋图》 局部 太阳出山



盛唐 莫高窟172窟 《十六观中之日想观》 局部



南宋 马远 《水图》 局部



北京奥运会开幕式上的舞蹈绘画



3
南朝 张僧繇
“画龙点眼”与“凹凸法”



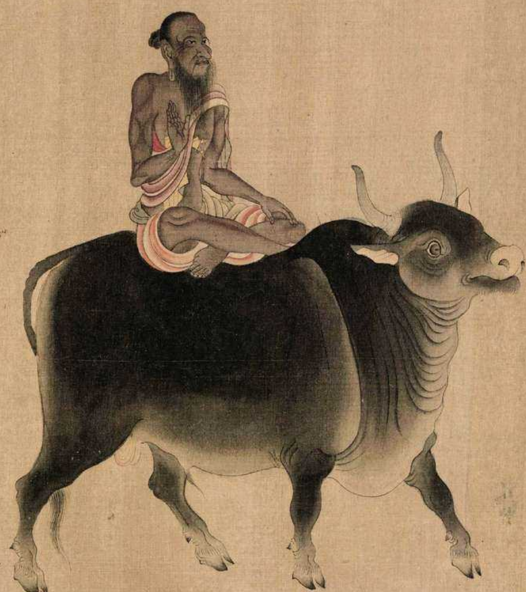
接下来，到了南北朝时期，中国分裂成许多个小国、小朝廷。其中一个著名的崇尚佛法的皇帝是梁武帝，他朝中有一个官职“直秘阁知画事”，任职者就是张僧繇，他是中国历史上最早的宫廷画家之一了。传说梁武帝派他的几个王子在外统兵，又思子心切。就命张僧繇乘坐驿车去给诸王子画像。回来再给武帝看，武帝“对之如面”，就是说“见画如见人”！“画龙点睛”，龙破壁飞去，这个成语典故，就出自形容其画的逼真神妙。

张僧繇的《五星二十八宿神形图》，画面想象奇特，融合了古代天文学与神话传说的故事。中国自古农业立国，《史记》里说黄帝和尧舜执政时，就要观天象而授时，人民依时耕种，才能温饱富足而不发生动乱。所以历朝历代对天象非常重视，天象被认为是国之根本、帝王之学。甚至每个农民都要学会观天象、识星宿，才能种好地，获得好收成。

我们注意一下张僧繇的线条，画面中那位羊仙（女星神），通过线条的晕染变化与浓淡对比，使得人物形象更富有立体的视觉感和体积感。这是他学习印度佛像画而又有所创新的“凹凸法”。可以说，张僧繇的线描技法，相比顾恺之的时代有所进步了。



南朝梁 张僧繇（传）《五星二十八宿神形图》 局部 女星神



五星二十八宿神形图》 局部 尚有印度绘画的痕迹

4
唐 阎立本
画中之人为何有大有小



俗话说“天下大势，分久必合”，经历了魏晋南北朝300多年的动乱与分裂，中国进入了大一统的隋唐时期。（隋代只有一个画家展子虔留下了山水画作品，我们稍后再讲山水，先看唐代的人物画。）

古时候没有照相机，朝廷的重大事情常常用绘画来记录。宫廷画家的主要职责之一就是负责记录帝王大臣的形象及重大事件，有点像今天官方新闻的功能。阎立本和他的父亲阎毗、兄长阎立德，父子三人都是隋唐时期驰名的宫廷画家。

阎立本的这幅名作《历代帝王图》，描绘了汉代至隋朝的十三位帝王的肖像，并注明这些帝王对佛、道等宗教的态度与立场。我们来看两个细节。首先的一个就是画面中的大人物一定会画得比旁边的普通人大许多。即在构图上采用了“主大从小”的方法，也是后来中国人物画的传统样式之一，以便突出主要人物的高大形象。

第二个特点是，阎立本笔下所有人物的面貌、神态都比较“个性化”，更生动写实了。早期人物画的面孔还比较呆板、僵硬，但到了阎立本的笔下，大家可以看到，画面中每个人的姿态和神情都不一样。

顺带说一句，经常有朋友问我，怎么分辨佛教“唐卡画”的优劣？细说起来很复杂，但有一点，好的唐卡画上虽然有无数个面孔，但每个面目的表情都是不一样的。而那些粗滥的唐卡画，里面的人物表情基本是重复的。从这样一个细节，我们至少能看出来，画家是用心还是不用心的。



唐 阎立本 《历代帝王图》 局部



古代唐卡画

5
唐 吴道子
吴带当风飘飘欲仙



宫廷画家们一般都小心翼翼地为皇家作画，心里与手上，多少会有所拘束。民间的画家就不太一样了，他们主要靠为庙宇和大户人家画壁画为生，这样就比较自由自在。（中国历史上很早就出现了民间职业画匠，只是他们很少留下姓名。）唐朝伟大的画家、后人称为“画圣”的吴道子，起初也只是一位民间画家。

来看吴道子《送子天王图》的局部。如果说顾恺之的线条像“春蚕吐丝”一样安静、匀速、绵密，那么吴道子的线条就像被风吹动一样疏朗并富有动感。大家看中间那个女子飘起来的头巾，旁边人物的衣袂飞扬，就像风吹麦浪。所谓“吴带当风”就是这个意思了。

吴道子的线条，粗细变化是很明显的。画画的朋友都知道，要保持线条粗细均匀，就必须慢慢匀速画。当下笔的速度有快慢的变化，线条的粗细感也就随之而来。线条的粗细变化，可以产生强烈的动感。所以后来美术史上把吴道子的线条称为“兰叶描”，与顾恺之的“春蚕吐丝”，正好是一动一静、一疏一密的对比，气氛截然不同。

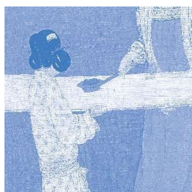




唐 吴道子 《送子天王图》（宋摹本）局部



6
唐 张萱
丰肥为美的宫廷画样式



初唐国势强盛，宫廷画家如阎立本他们，主要任务是描绘帝王的文治武功、展现大唐国威，包括众所周知的《步辇图》里唐太宗召见外藩使者什么的。但是唐玄宗后期，放纵享乐，国政渐乱，国势渐衰，这时的宫廷画家就不怎么画政治题材了，转而去描绘宫廷内的生活场景，于是“仕女画”兴起了。张萱、周昉等宫廷画家就以此闻名。

这幅张萱的《捣练图》据说是宋徽宗（赵佶）的摹本，画面最前是几位宫女在捣练。练，就是绢布，绢布不干净或是不平整了，需要先用清水将它捣洗。今天还有一些乡村，女人们在河边洗衣服，仍然是用木棍来捶打……如果布匹有破损的地方，还需要缝补。画面中间这个仕女就是在缝线，大家能看见她拉开针线的姿态，很准确。



唐 张萱 《捣练图》（宋摹本） 局部 熨烫

接下来是“熨烫”，用熨斗把绢布烫平。有一个宫女蹲在地上生火，拿着扇子给火盆里的炭火鼓风。我们甚至可以看清楚，扇子上面还有一幅小景山水画，火盆里的木炭，正在变得越来越红火，可见画家对细节的严谨写实。顺带说下，我们今天说丫鬟，指没有身份的婢女，就是因为古代她们都把发辫梳成两个圆环，左右各一。而有身份的女士，发髻都是盘上头顶的，就像图中一样。

大人们忙着熨烫绢布，有个小女孩，显然是帮不上什么忙，就在绢布底下钻来钻去，又淘气又可爱的样子……大家可以发现，张萱笔下的仕女形象都很丰满，所以后人也把张萱“仕女画”的特点概括为“丰肥体”。



《捣练图》 局部 缝线的仕女和生火的丫鬟



唐 周昉 《簪花仕女图》 局部 团扇



唐 周昉 《挥扇仕女图》 局部 团扇



北宋 李公麟 《西岳降灵图》 局部 团扇



唐 佚名 《宫乐图》 局部 巴儿狗



唐 周昉 《簪花仕女图》 局部 巴儿狗



五代 周文矩 《宫中图》 局部 巴儿狗

7

唐 周昉

仕女画中的贵族符号



周昉的时代要比张萱晚一些，他的仕女画“样式”被称为“周家样”，与吴道子的“吴家样”平分秋色，能成为艺术的经典样式，这是很高的评价。相对于张萱《捣练图》的中唐样式，周昉的时代已接近晚唐了，我们可以看到，周昉的《簪花仕女图》中，女性的装扮细节更为富贵、华丽、奢侈。衣服、发髻尤其是蛾眉，很像电影中日本女子的传统服饰。

这是因为日本受到大唐文化的影响极深，而且日本的天皇“万世一系”，皇室法统没有更迭，所以今天在日本还能看到很多原汁原味的唐韵文化，比如京都的唐式建筑。而在中国反倒几乎消失了，中国的改朝换代实在太多，文化在改朝换代中也会被遮蔽、淹没。

《簪花仕女图》还树立了一个有趣的“样式”，就是古代贵族妇女的身边，总会有一些“符号”相伴，例如巴儿狗、团扇、拂尘等等，我们在后面的中国人物画中，还会见到，只要有贵族女士出现，它们就如影相随。这些宠物和器具，是贵族女士悠闲生活的“符号”。



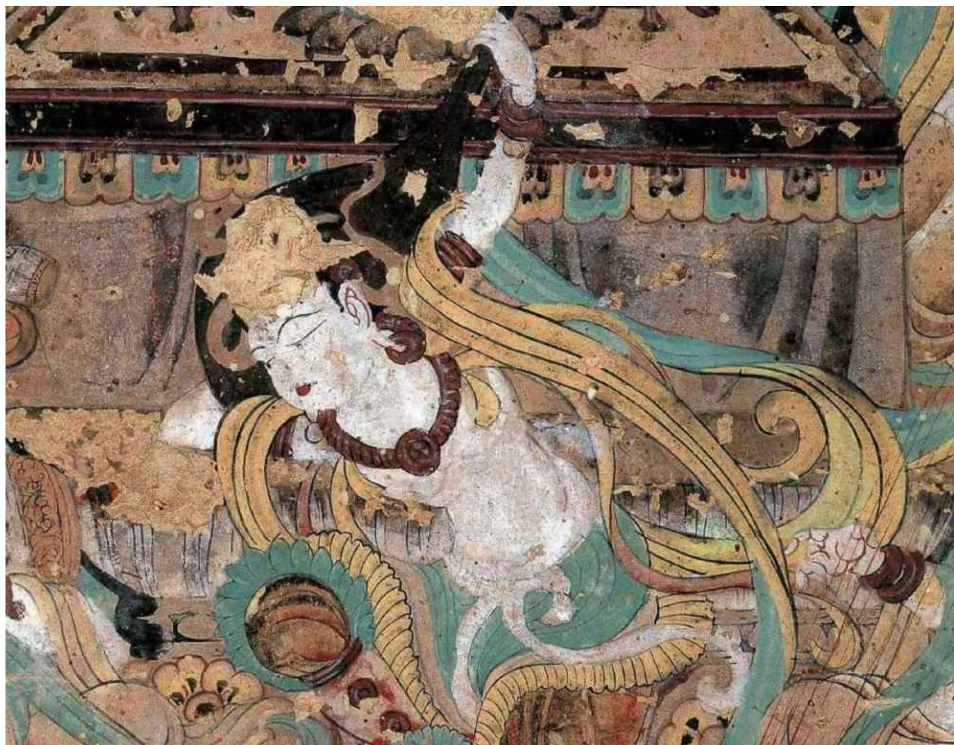
唐 周昉 《簪花仕女图》 局部

8
敦煌壁画
“西出阳关无故人”



再极简的中国美术史，也不能漏掉敦煌哈……敦煌是汉唐王朝的西大门，古代中国通往西方“丝绸之路”的中转站，历史上被称为“华戎所交一都会”。唐代大诗人王维的千古绝句“劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人”，这个阳关就在敦煌的附近。古代走西域做生意，不仅路途艰辛，而且风险极大，各种天灾人祸，常常就回不来了。

大约从公元4世纪（西晋末年）开始，一直到元末明初，明军打败元军，封锁嘉峪关。在这前后将近一千年的时间里，受佛教影响的“丝路”商人与地方官员，供养了无数不知名的工匠画家在敦煌开凿洞窟、绘制壁画、塑造佛像，以感谢菩萨的护佑、祈求得到福报。敦煌现存492个石窟，约4.5万平方米壁画。大致分为“神灵形象”（佛、菩萨画像等）和“俗人形象”（故事画、供养人等）两大类。



中唐 莫高窟112窟《反弹琵琶伎乐天》



盛唐 莫高窟217窟 《准提菩萨》



晚唐 莫高窟144窟《女供养人》

下面这幅唐代的故事画正好记录了商人遇到匪徒的场景，锋利的长刀、举手投降、满地钱货……连驴马都吓呆了！



盛唐 莫高窟45窟《商人遇盗图》

9
五代十国 周文矩
器具几案为何“反透视”



大一统的唐朝终究分崩离析，国家分成了五代十国。十国之中有个南唐，南唐后主李煜，大家都读过他的那首词：“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”。李煜是史上著名的皇帝艺术家，喜好丹青、诗文，闲暇之中还喜欢收藏鉴定。周文矩、顾闳中、赵幹几位大师都在南唐画院里，经常被召集去图画皇室的宴饮生活。

周文矩擅长画肖像画，特别是画仕女。风格与周昉相近，而更加纤丽。他独创用颤动的线条来表现衣纹，后世谓之“战笔水纹描”，我们可以看下《宫中图》局部之一的衣饰线条。这幅画描绘宫廷妇女生活的情景，包括奏乐、戏婴、弄犬等情节。儿童活泼天真，宫女懒散、奢华，却百无聊赖。



周文矩 《宫中图》 局部 战笔水纹描



五代 周文矩 《重屏会棋图》 北京故宫博物院藏



《宫中图》 局部 坐垫

再看《宫中图》局部之二，弹琴宫女的坐垫。与西方绘画根据“焦点透视”原理所形成的“近大远小”的画法不同，这块坐垫被周文矩画成了“近窄远宽”的“反透视”效果。周文矩的另一幅名画《重屏会棋图》中的床榻样式

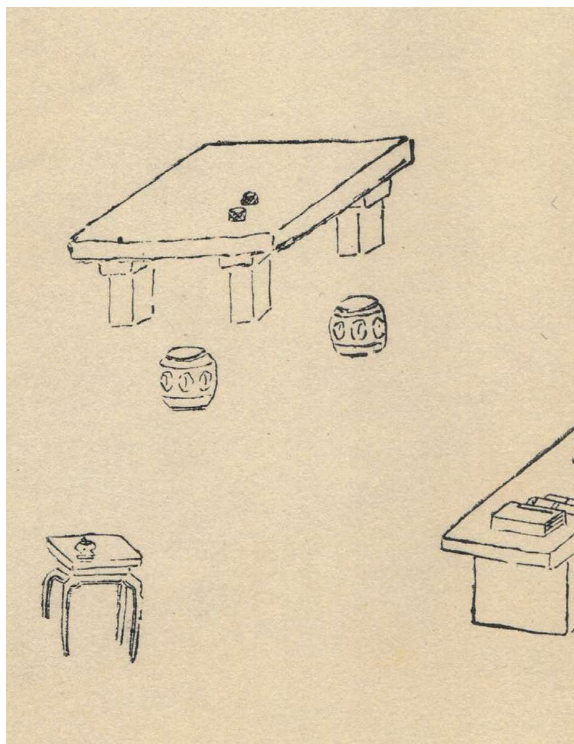
也是如此。“反透视”可是中国画中“器具几案”的常见图像噢！我们在后面要介绍的大师画作中，还会常常再见。

至于为什么中国画的器具中会出现“反透视”的视觉效果，我个人认为《芥子园画传》中的一段话，道出了其中的秘密：

> “既画亭榭，安得使之空洞无物？必须几席可凭可藉。画此等物，固不可太工，工则俗……”

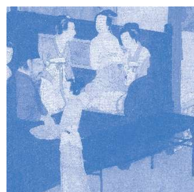
也就是说，中国古代的画家们认为，画几、席、屏、榻等器具，如果“太工”，像透视法那样过于写实工整，就有点俗了，缺少雅趣。

当然，也有观点认为，“反透视”可以使得桌案更远的边缘变长，便于画家布置更多的物品与人物，这个观点也很有道理。



清康熙十八年（1679年）版《芥子园画传》卷四“几席屏榻诸式”

10
五代十国 顾闳中
《韩熙载夜宴图》是“情报图”？



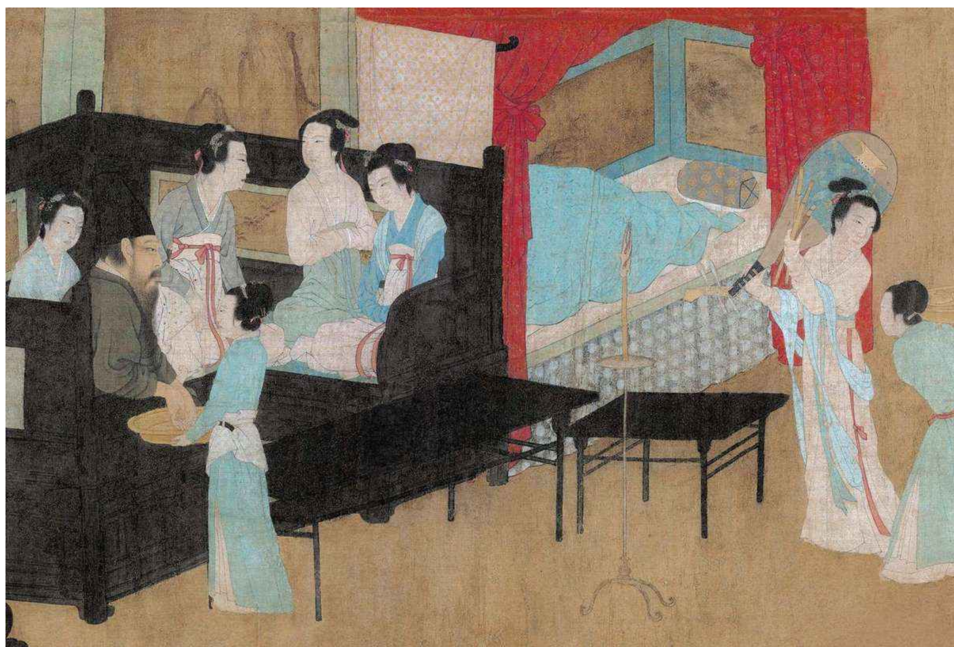
南唐画院里面还有一位画家叫顾闳中。他创作了一幅划时代的作品《韩熙载夜宴图》。冯小刚导演拍电影《夜宴》，据说也是以这幅画为背景图像，重新创作和编剧。传说顾闳中奉后主李煜的命令，混入大臣韩熙载府中观察他的家庭聚会。为什么顾闳中要做这个类似间谍的工作呢？

因为韩熙载是从北方逃难到南方，他才华横溢却一直抑郁不得志。甚至因为“中原常虎视于此，一旦真主出，江南弃甲不暇”的忧虑，而对政治有些心灰意冷。所以李煜不太放心，从北方来的这个韩熙载到底是个什么心思？有何政治企图？于是就派顾闳中去卧底观察。韩熙载大概也知道皇上不完全信任他，于是在家中放浪形骸，整个夜宴就是各种吃喝玩乐、纵情声色……顾闳中仅凭记忆，绘成这幅宏大的叙事画、写实画，连器物用具皆一一可考，实在了不起。

画中韩熙载也表现出一副胸无大志的样子，好像在通过自我放纵，表白“我根本就没有任何政治企图”。这是后来历史剧里经常出现的韬光养晦的桥段。我们看一个细节，韩熙载正在跟家里的一堆女人聊天，这个艺姬刚刚表演完琵琶的样子，而旁边床上的被子都没有叠……古人很讲究礼仪，不能允许床上被褥凌乱不整的样子被外人看见。通过这个细节就能看出来，韩熙载是故意要表现那种在家胡天胡地的样子。



五代 顾闳中 《韩熙载夜宴图》 局部 宴饮



《韩熙载夜宴图》 局部 几案又见“反透视”

11
五代十国 赵幹
东方“表现主义”的萌芽



南唐画院的第三位大师赵幹，有一幅《江行初雪图》，被后人标记为“神品上”，是因为它既写实，又夸张，有一种表现主义的萌芽。大家看：风雪掠过寒江，岸上的驴马与旅客都畏缩不前，尽显冬天的行路之难。可是江上的渔夫仍不顾不畏，咬牙坚持捕鱼。渔夫脸上的那种夸张表情，正是劳苦渔家的真实写照。

《宣和画谱》评述赵幹这幅名画的感染力时说：虽在热闹的都市风尘里，一见此画，便如同置身于寒江之上，仿佛看见人们撩紧衣襟准备渡江，在水边询问渡船的情形。

> 《宣和画谱》：“虽在朝市风埃间，一见便如江上，令人褰裳欲涉而问舟浦溆间也。”



五代 赵幹 《江行初雪图》 局部



《江行初雪图》 局部 寒风中瑟缩的旅客



《江行初雪图》 局部 咬牙坚持捕鱼的渔夫

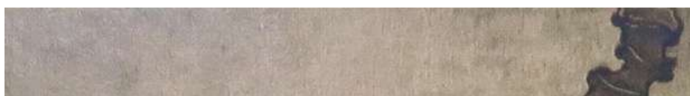
12
五代十国 贯休
神佛的本来面目

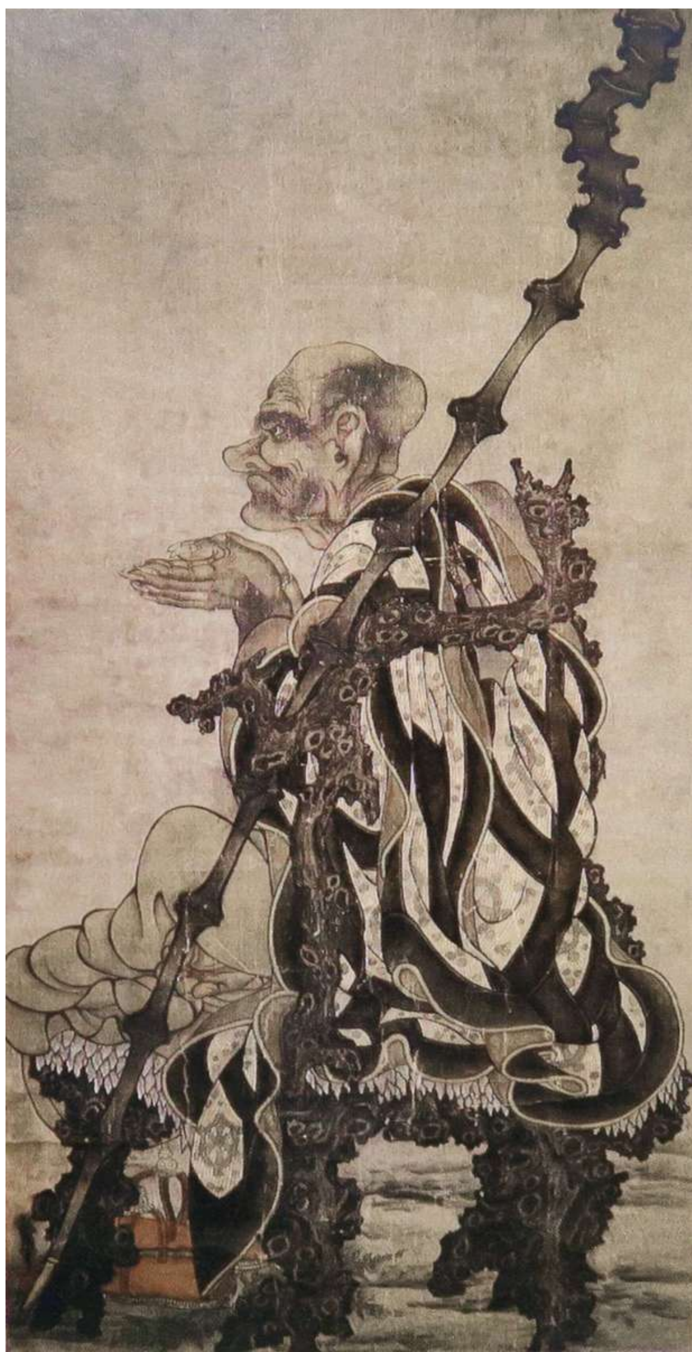


五代的人物画大师还有位和尚，叫贯休，他是前蜀的著名画僧。擅画罗汉，面貌古野，表情夸张，有点像现代卡通和漫画里的人物。

刚才我们介绍了，唐代的佛教绘画，包括敦煌的造像，主要是塑造佛菩萨，形象通常是低眉垂首，特别的慈祥完美。而到了五代的贯休，佛教绘画又有了一些新的变化。

我们来看贯休的《十六罗汉图》，他不再满足于继续画完美的佛像，他更喜欢画不那么完美的罗汉。拙朴洒脱的样子，就像我们身边看门的老头或树下乘凉的大爷，宗教神佛的形象置换为普通凡人的面孔，这就产生了巨大的视觉反差和张力，流露出画家至真的性情。这也正好符合唐代兴起的禅宗思想："众生平等、见性成佛、人人皆有佛性"，贯休的画就好像是禅宗"顿悟"的一个图像暗喻。





五代 贯休 《十六罗汉图·诺距罗》 日本高台寺藏



初唐 莫高窟57窟 《观世音菩萨》

两晋至五代，中国人物画“经典样式”的迭代

朝代	画家	技法与样式	典型作品
东晋	顾恺之	春蚕吐丝描	《洛神赋图》
南朝	张僧繇	浓淡对比（凹凸法）	《五星二十八宿神形图》
唐	阎立本	个性化面孔（主大从小）	《历代帝王图》
唐	吴道子	兰叶描（吴带当风）	《送子天王图》
唐	张萱	仕女画（丰肥体）	《捣练图》
唐	周昉	富贵华丽（周家样）	《簪花仕女图》
五代十国	周文矩	战笔水纹描	《宫中图》
五代十国	顾闳中	写实与宏大叙事	《韩熙载夜宴图》
五代十国	赵幹	表情夸张、表现主义萌芽	《江行初雪图》
五代十国	贯休	常人面孔化为宗教造型	《十六罗汉图》

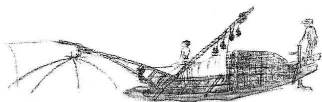


今天，我们一起看了从远古到魏晋南北朝，以至隋唐五代的几十幅大师杰作，以人物画为主。我们发现，每一个时代、每一个艺术大家，他们的绘画都在创新，他们都跟前人不一样。后面我们还会反复看到，每一位大师都是画自己，他不会跟其他人画得一模一样。如果有某个画家画得跟前人

一样，那他根本就不会在美术史上留下自己的名字。吴道子的线和顾恺之的线不一样，赵幹的人物与顾闳中的人物也不一样。他们画出了自己的特点、时代的特点，才会在青史留名。

好了，今天就此打住。下一课，我们一起来看山水画的发展与创新，包括伟大的宋画！

第二讲
隋唐到两宋的绘画
（以山水画为主）



大家好！

我是中信美术馆曾孜荣。

我们接着来“发现中国画的秘密”。

上一讲的时候，

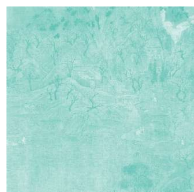
大家已经注意到了，

我介绍的主要是不同历史时期中国人物画的变化与创新。

那么山水画的发展情况，

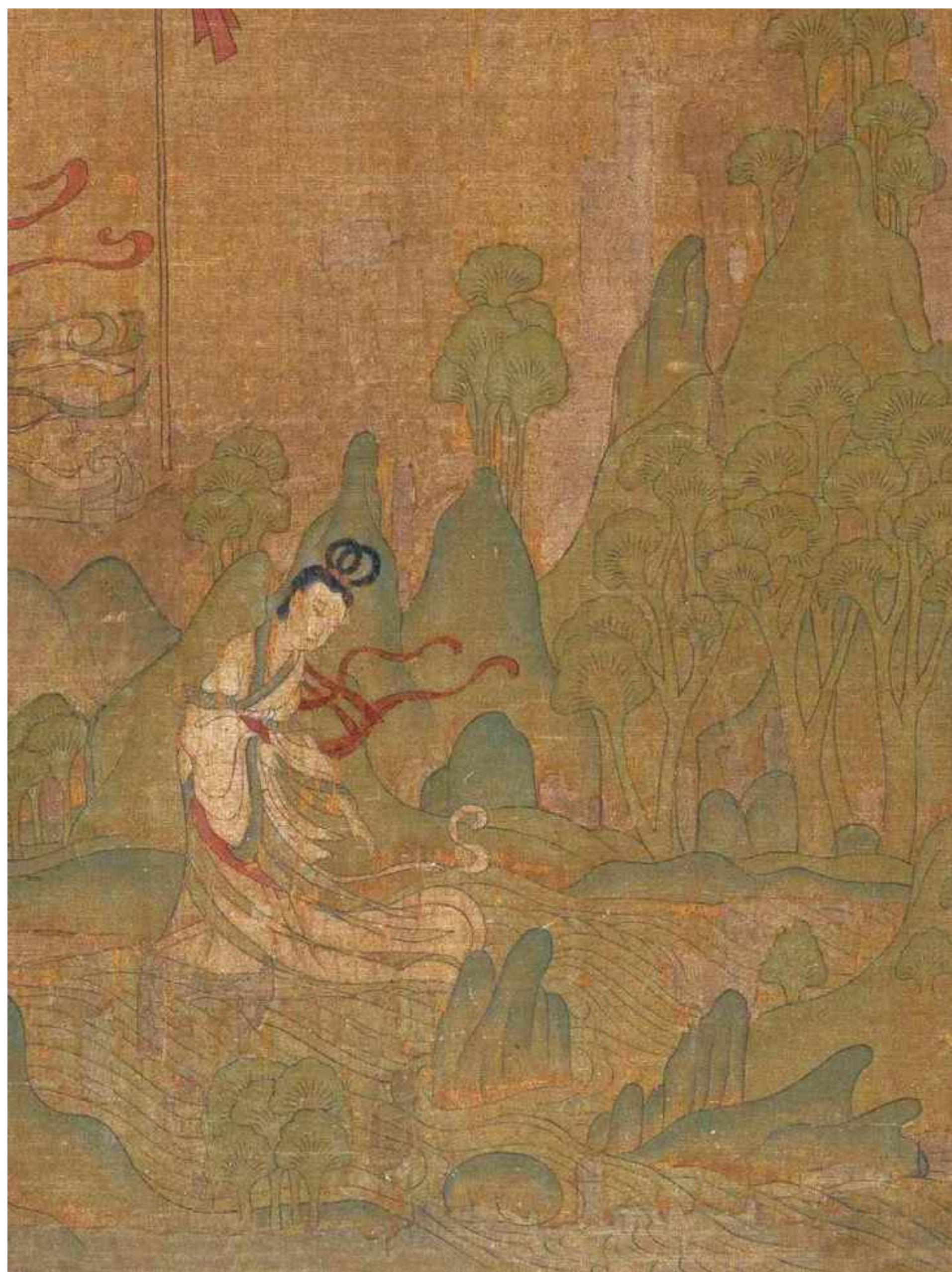
又是怎样的呢？

1
隋 展子虔
“咫尺千里”最早的山水画



魏晋时代的早期中国画，山水与人物是互相依存的局面，就像我们在顾恺之《洛神赋图》中所看到的“人大于山，水不容泛”。

直到隋唐时期，山水画才基本脱离人物画而自成一格。展子虔，就是现在唯一有作品流传于世的隋代画家。他的《游春图》也是中国现存最早的山水卷轴。青山翠绿、花木葱茏、波光粼粼的湖山佳境。有咫尺千里之势，却尽现于方寸之间。



《洛神赋图》 局部 人大于山，水不容泛



隋 展子虔（传）《游春图》 北京故宫博物院藏

2
唐 李昭道
《幸蜀图》中寻找唐明皇



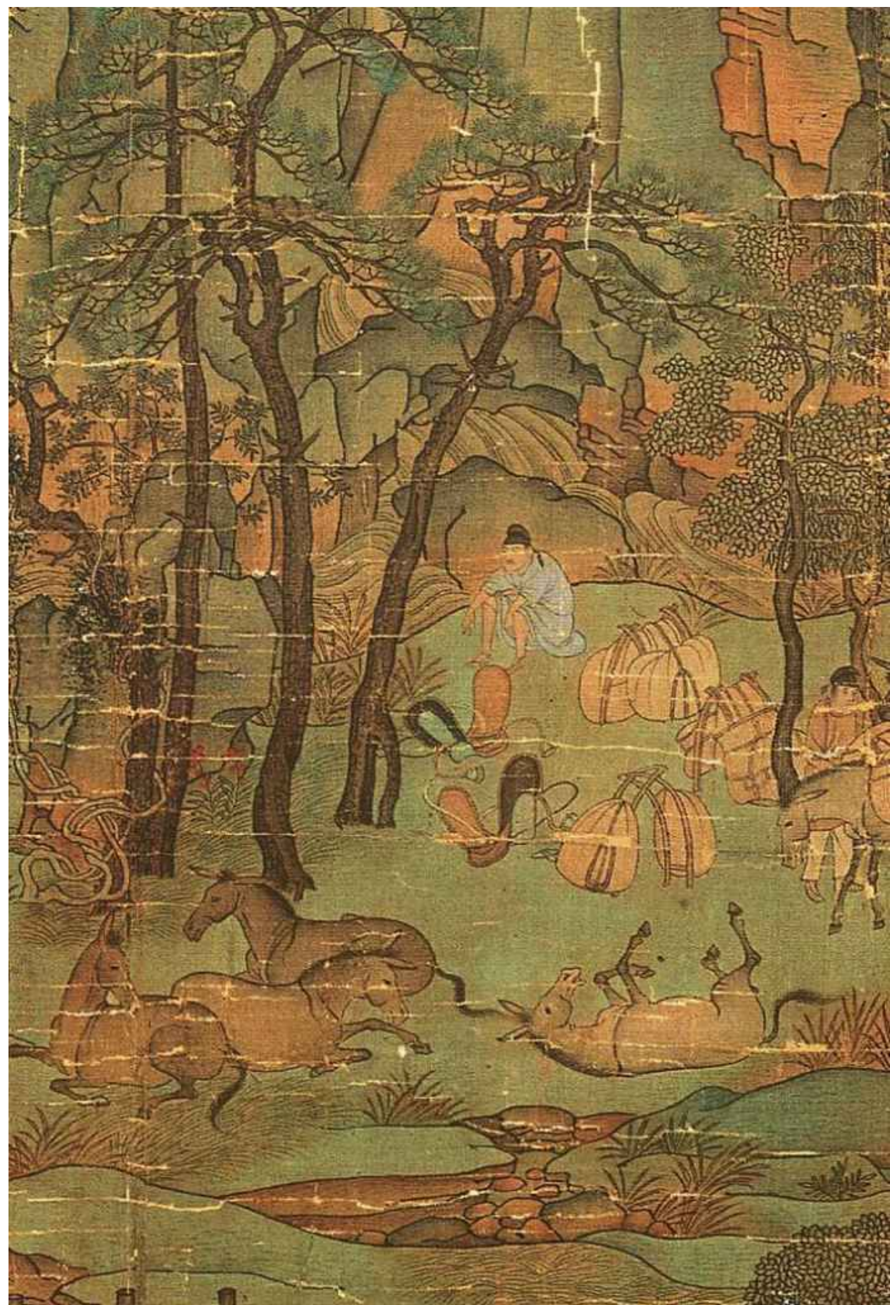


《 明皇幸蜀图》 局部 骑着三鬃御
马的唐明皇

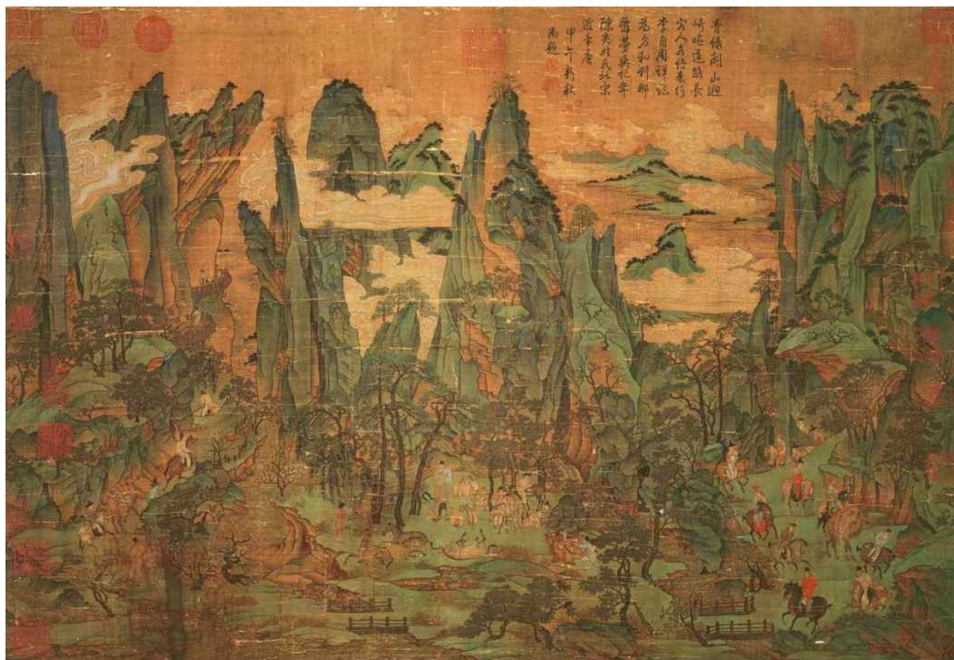
展子虔开端的青绿山水，发展到唐代，宫廷画家中的李思训、李昭道父子成为集大成者。他们使用了特别的矿物颜料覆盖画面，“青绿为质，金碧为纹”，非常的华丽，被尊为“北宗”与“金碧山水”。在古代，绘画的技巧、颜料的配方，常常是秘不示人的独门家传。所以中国美术史上很多父子兄弟画家，甚至一个家族出现多位画家的情况。

细看李昭道的《明皇幸蜀图》，我们就很容易体会到“蜀道难，难于上青天”这句话的意思。安史之乱发生时，唐明皇（玄宗）从长安一路逃到四川，经过蜀道的千山万壑，实在是累得不行，连马匹都累得在地上打滚儿。了解马匹的人都知道，马连睡觉都是站着，一般是不会躺在地上的。据史书记载，唐代御马多以“三鬃”为饰，专家由此断定，画面上骑着“三鬃马”的红衣男子就是唐玄宗。

明明是逃难到蜀地，却要说唐明皇是“幸蜀”。就像八国联军打进北京，慈禧太后带着光绪皇帝逃到西安，却要说“西狩”，这也是中国文化特有的，照顾皇帝与皇后、太后的面子，“为尊者讳”的委婉说法。



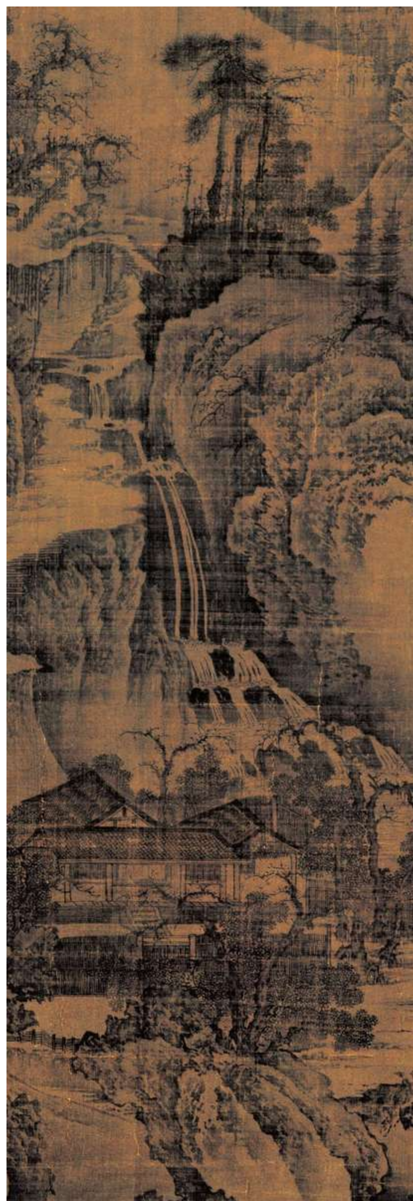
《明皇幸蜀图》 局部 累得打滚的马匹



唐 李昭道 《明皇幸蜀图》 台北故宫博物院藏

3
五代十国 荆浩
“皴法”是什么鬼





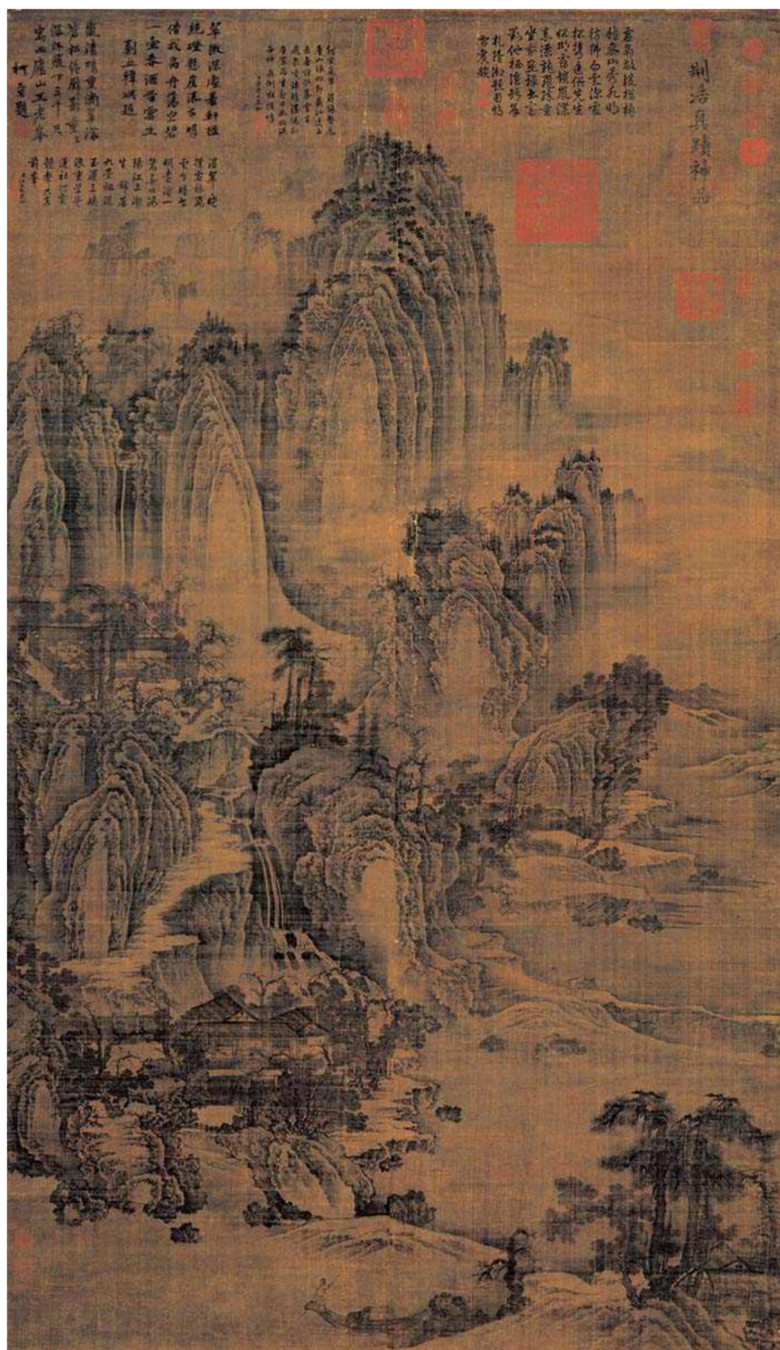
《匡庐图》 局部

中国山水画真正的成熟与大放光彩，要等到五代十国时期，那时出了四位山水画大家：“荆、关、董、巨。”荆就是荆浩，他是后梁的画家，长期隐居在太行山里观摩大山。独创出“一家之体”的山水画，最显著的特点就是率先总结并完善了“皴法”。

唐代之前的画家画山，都是先用线条勾勒轮廓，然后再涂抹上色，包括青绿山水，都是如此，没有太多的立体感（所谓“空勾无皴”）。但是荆浩率先总结并完善了“皴法”——简单说，就是把毛笔的笔锋侧弯，或是让笔锋呲开来，在线描勾勒出的大山轮廓中，用侧锋扫刷出大山的体积来。这样山体与岩石就有了粗糙的肌理，山坡也有了厚重感和体积感。

皴法，流传到今天一千多年了，画家们还一直在用，但是每个大画家都会创造出不同的“皴法”，去表达他自己对山水不同的“主观感受”。我们后面还会讲到各种各样的“皴法”。

荆浩有个学生叫关仝，崇山峻岭也画得非常好，所以“荆关”并称，被认为是“北派山水画”的代表人物。北派山水画因为要体现崇山峻岭的高大重叠、垂直陡立，让观者有一种必须抬头仰望的感觉。所以北派山水画多采用“竖轴”的形式，这与画家所处的地理环境和他所要描画的对象题材有直接的关系。



五代 荆浩 《匡庐图》 台北故宫博物院藏



五代 关仝 《秋山晚翠图》 台北故宫博物院藏



《秋山晚翠图》 局部

4
五代十国 董源
山水画也分“南派北派”



“南派山水画”又是什么样的呢？我要给大家介绍的董源，就被誉为“南派山水画”的鼻祖。因为董源他们主要生活在长江以南地区，南方江湖纵横，也没有什么大山，多半是圆圆的土坡和丘陵。时代不一样，地理也不一样，画家的画面就应该不一样嘛。如果生活在南方江河边，却画着北方的崇山峻岭，这就与生活脱节不对应了。沈括说董源的画“多写江南真山而无奇峭之笔”就是这个意思。

所以董源对荆浩的皴法做了些改变和调整，他用短小细密的皴线与密集的墨点，创造了“披麻皴”。来看一下《潇湘图》的局部。那一块一块的小土坡，是董源用笔轻轻地左右摩擦、顿挫出来的，这种“披麻皴”的画面效果，就跟北方山水的感觉完全不一样。

同时因为江河两岸源远流长，南派山水画自然也更多采用长卷的形式作画，还是跟画家所处的地理环境和他要表现的画面内容有关。



五代 董源 《潇湘图》 局部

5

北宋 李成

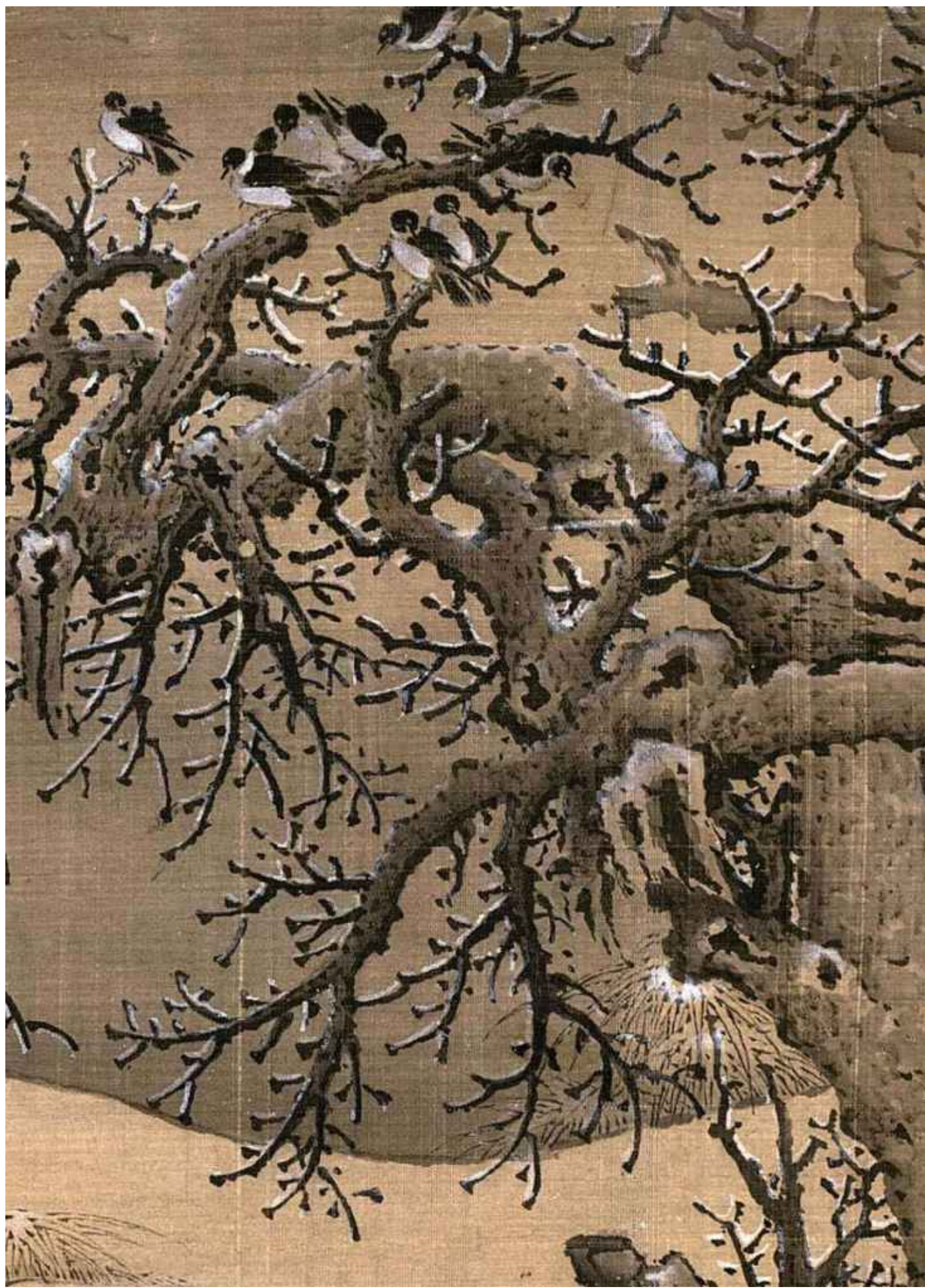
谁说中国画没有透视



在五代十国的后周，陈桥兵变之后，赵匡胤黄袍加身，建立了北宋王朝。宋画是中国绘画的又一个高峰。虽然经过五代荆、关、董、巨的发展，中国山水画的技法已经很成熟了，但宋代的画家们还是在不断创新，画出自己新的特点。比如他们对山水的每一个细节都进行了认真的观察，每一种水纹是什么样子的，还有每种树木在四季不同的变化应该是怎样的。

我们看一个代表人物——李成，他是唐代宗室之后，喜欢画郊野旷远之景，气象萧疏。他画冬天的树林，枝干纵横，首创了“蟹爪法”。这幅《寒鸦图》里，树枝都像螃蟹腿一样，有种很别致的美。

李成还是宋代最为重视远近关系的画家之一，比如画中近景有树枝上的寒鸦，中景是水面与薄冰，远景是雾中层层的密林……近、中、远三个层次，明与暗明显对比，一个接近西方透视法的立体图像，已经在李成的画面中出现了。



北宋 李成 《寒鸦图》 局部 蟹爪法

李成的透视特点还被沈括形容为“仰画飞檐”，就是他画亭台、塔阁的时候，都用仰视的视角去画飞檐，因为这样才可以“如人平地望塔檐间”，说明他确实是以个人客观的视角，写实地描述所看到的世界。

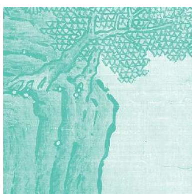


李成（传）《晴峦萧寺图》 局部 塔阁



《寒鸦图》 局部 近景、中景、远景三个层次

6
北宋 范宽
风烟俱净的“雨点皴”





北宋范宽《溪山行旅图》台北故宫博物院藏

接下来要介绍的是范宽，他起初学习荆浩和李成，但他后来有句名

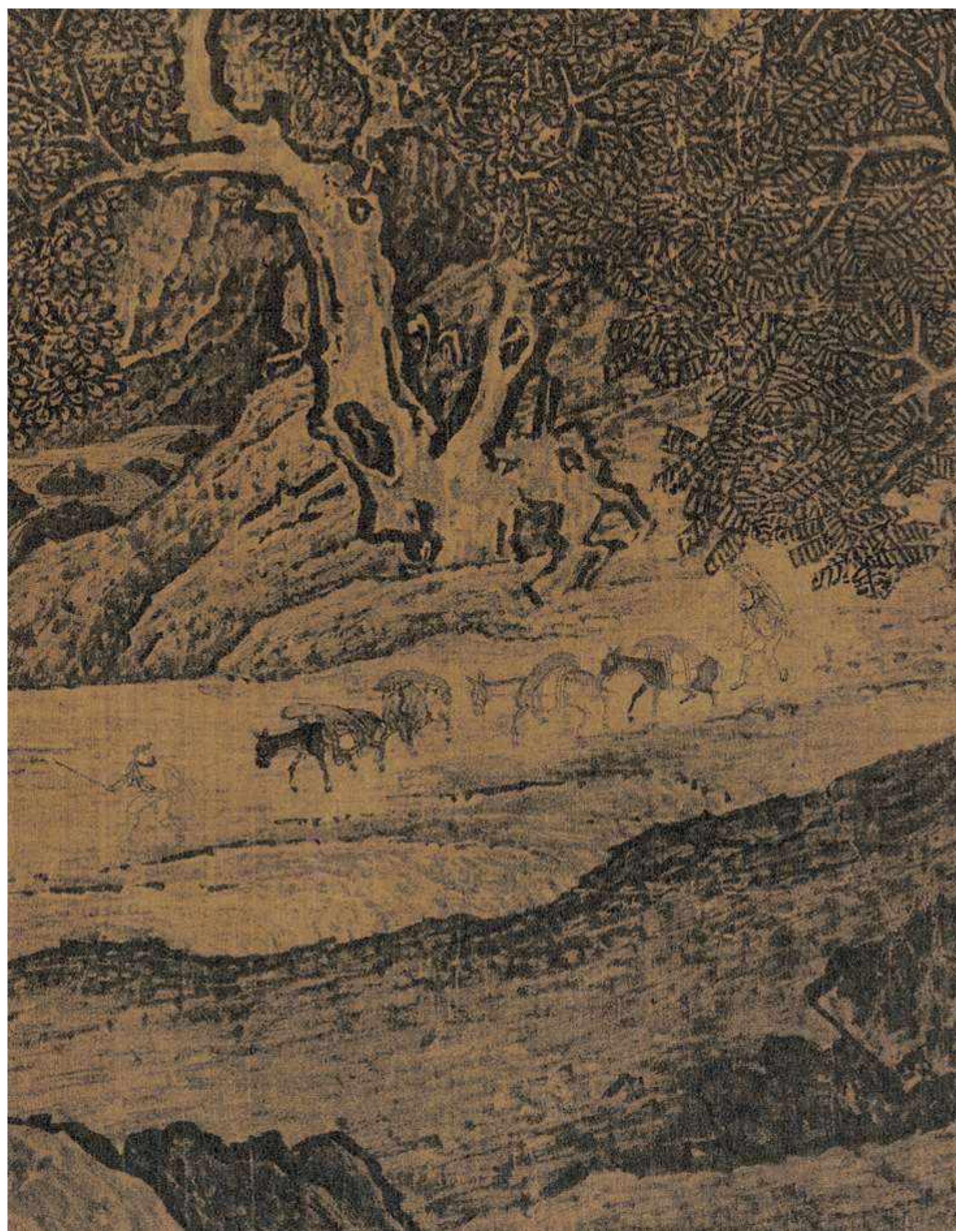
言：“与其师人，不若师诸造化。”后人把这句话概括为三个字——“师造化”。

大家开始学习绘画，必然是需要老师的。但是终究有一天，当你们想成为一个真正的画家时，你要忘记或是部分地忘记前人和老师的图像与技法，要从“师古人”转而去“师造化”。造化是什么？就是大自然。大自然赐予我们无数的造型、无数的范本，我们要用自己的语言去表现它。

范宽就是感悟到了这一点，而成为宋画的大宗师，就像禅宗六祖慧能所说的，“迷时师度，悟了自度”。他长期观摩写生，山川气势尽收胸臆，最终学会了自出机杼，找到了自己的绘画语言！

范宽的《溪山行旅图》，非常壮观。图像上与荆浩有关联，仍是北派山水那种仰视崇山峻岭的效果。但在细节的皴法上，在岩石的肌理上，已经和荆浩完全不一样了，范宽独创了一种“雨点皴”。大山安静沉稳，有一种古典主义的“高贵的单纯，静穆的伟大”。

除了大山，还有很多小细节，在画面的下部，有溪流、人物出现。放大局部看，有一支行旅，商人驱赶着驴队，驴驮着行李，正在努力往前赶路。经济！经济！从古至今，商人们就很重要，他们要把货物从甲地运到乙地，调节供给侧，满足需求侧。货出而泉入，经世而济民。可是在古代，所谓士农工商，商在最下面，地位最低下。这是中国历史很大的遗憾。



《溪山行旅图》 局部 行旅商队

7

北宋 郭熙

从流飘荡的“卷云皴”



有一位我个人特别喜欢的大师——郭熙。他把李成所开创的两门山水画技法发扬到了极致：一是他画山石，好像卷动的云，灵动缥缈，后人称为“卷云皴”。二是他画树枝也如蟹爪下垂，笔墨更为明快，叫作“蟹爪枝”。

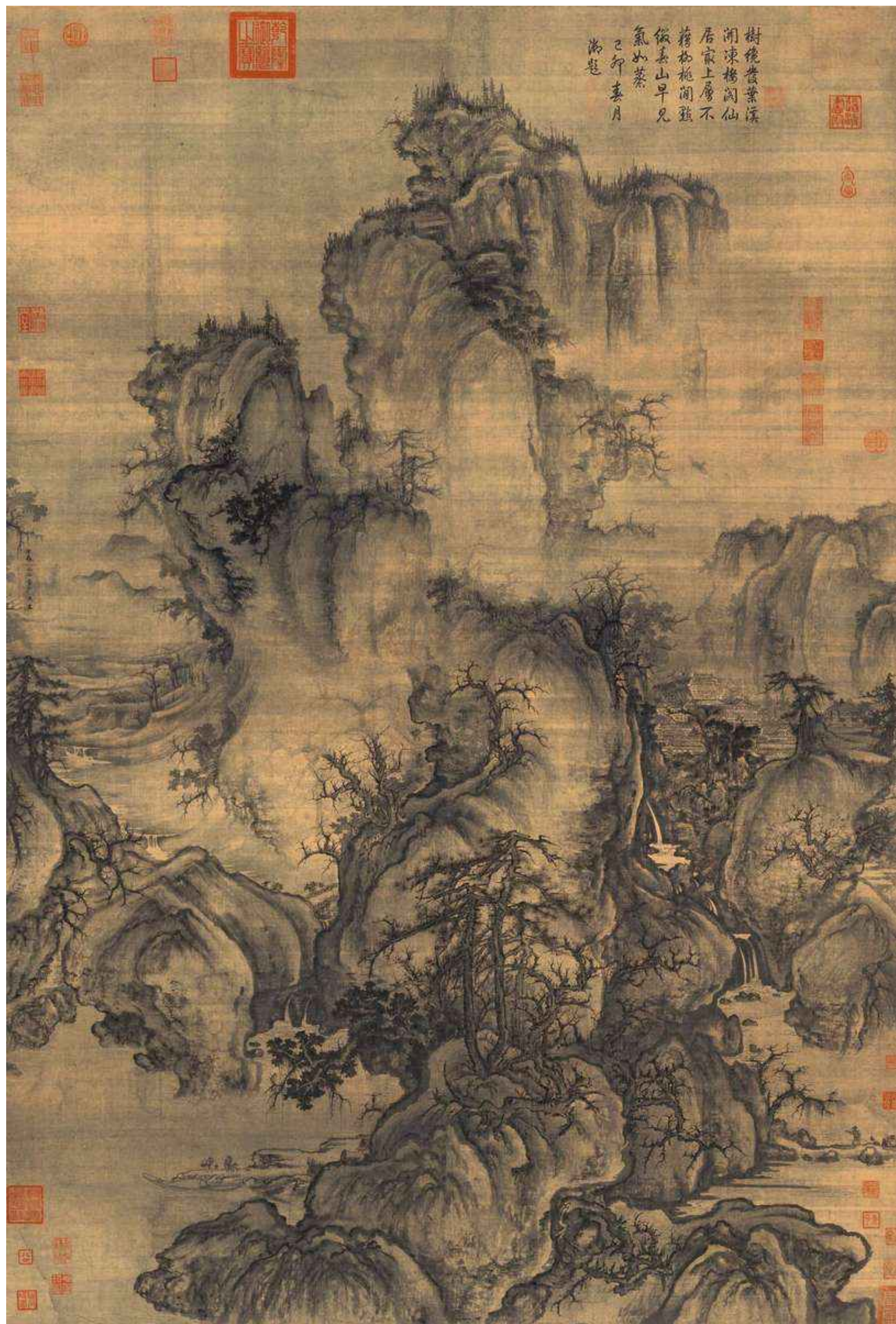
《早春图》里的山石，真的很像卷动的云，很特别吧。可是真实的、客观的大山并不是这个样子，这是艺术家人为的、主观的，对造型加以改造，艺术化的夸张，使得画面更符合艺术家的“主观美”。再看树枝，真的也很像螃蟹腿，这都是艺术来源于生活，又高于生活。艺术家用卷云表现岩石，用蟹爪表现树枝，这都是对客观的风景进行了主观的改造与夸张。

还有一点，需要引起注意，我们刚才讲到范宽的《溪山行旅图》安静肃穆，而郭熙的《早春图》在视觉效果上就正好相反，是明显的灵动与不安定。这正是我会反复和大家提到的，艺术史有这么一种规律，当一种风格流行到极致的时候，必然就有另外一种风格来消解它、制衡它，反潮流总是如影相随。人们时而敬重静穆，时而崇尚动感；时而讲究繁华，时而追求简明；时而主张客观写实，时而高举主观夸张……我们在后面还会不断看到这样的艺术风格的相生相克。

郭熙《山水训》：“真山之烟岚，四时不同。春山淡冶而如笑，夏山苍翠而欲滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。”

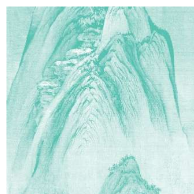


《早春图》 局部 卷云皴、蟹爪枝


樹纔發葉溪
開凍樓閣仙
居最上層不
藉柳桃閒點
綴春山早見
氣如蒸
己卯春月
御題

北宋 郭熙 《早春图》 台北故宫博物院藏

8
北宋王希孟
《千里江山图》与“天才少年”



关于北宋的山水画，有一个天才是不能忽略的。就是王希孟，他是中国美术史上少有的、一画而名垂千古的“天才少年”。据《千里江山图》卷后蔡京的题跋，我们得知他18岁时为宣和画院的生徒，山水画的创作曾得到宋徽宗的亲自指导。他在政和三年（1113年）之前，创作了这卷《千里江山图》。此后便在历史上再无音讯。

《千里江山图》（纵51.5厘米，横1191.5厘米）是中国十大传世名画之一。比《清明上河图》（纵25厘米，横529厘米）还要长一倍多。描绘连绵的群山和浩渺的江河。构图上采用了我之前在《宋画三讲》中提到的“移步换景”、“散点透视”与郭熙提倡的“三远画法”，充分利用了高远、深远、平远的穿插，使得画面跌宕起伏，引人入胜。

此外在技法上，王希孟继承了唐代李氏父子（李思训、李昭道）以来青绿山水的设色特点，又糅合了五代荆浩、董源等开创的皴法。皴法与青绿相结合，富丽爽朗、艳而不俗。我们在北京奥运会的开幕式上，就看到这幅画作为中国山水画的代表符号出现……

陈丹青先生也在视频节目《局部》里面，用第一集专门赞叹《千里江山图》，他说：“通常成年的老熟的大师，喜欢做减法，也就是所谓取舍和概括，可十八岁英年的王希孟呢，他是忙着做加法。人在十八岁年纪，才会有这股子雄心和细心，一点不乱，不枝蔓，不繁杂，通篇贵气，清秀逼人，那就是他的天赋了。”

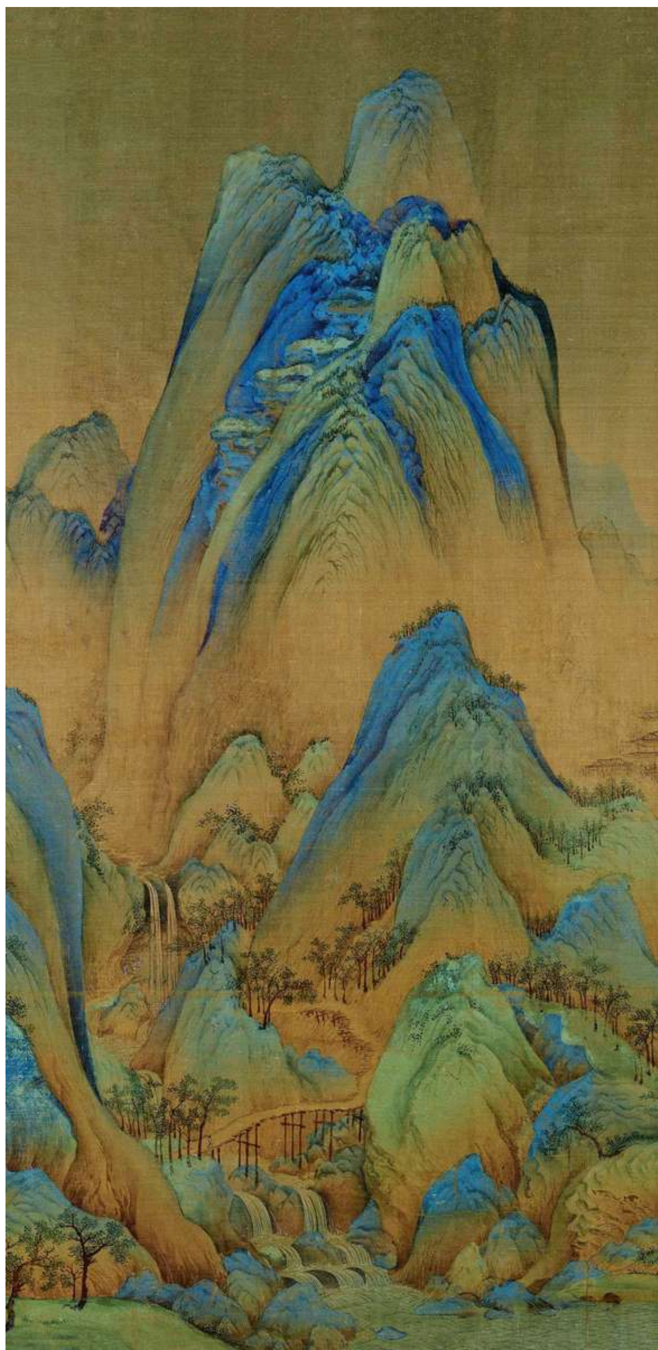






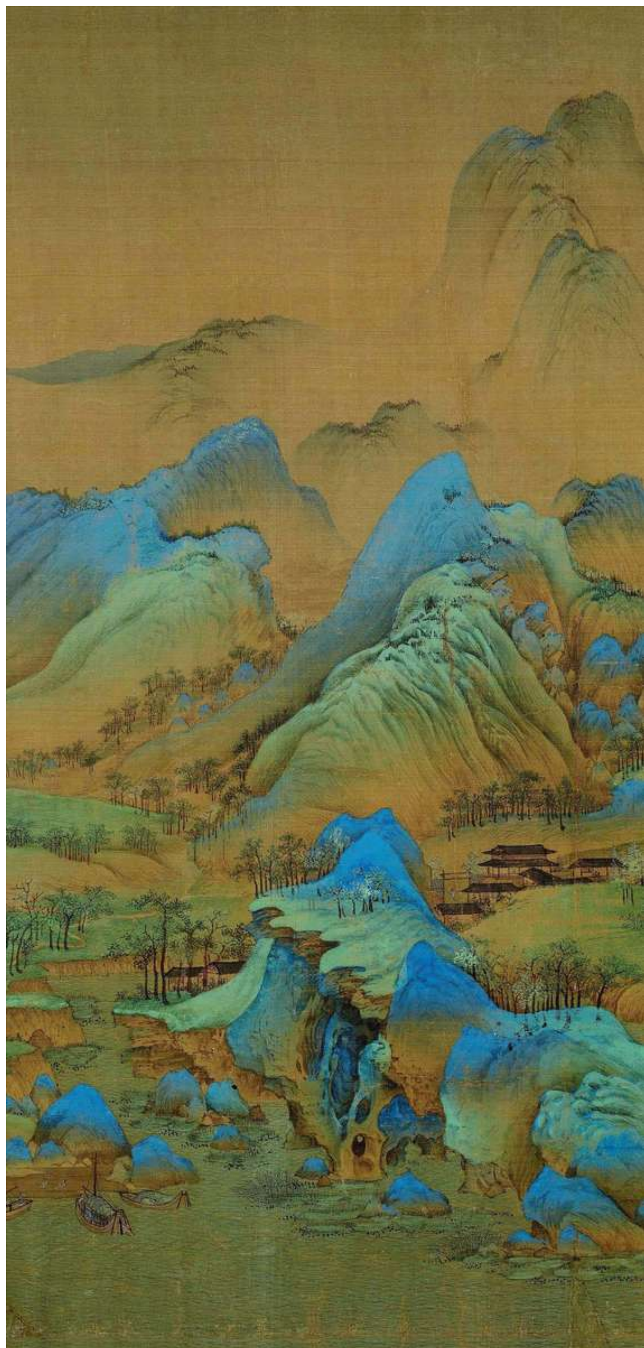


北宋 王希孟 《千里江山图》 北京故宫博物院藏



《千里江山图》 局部

“自山下而仰山巅，谓之高远……高远之势突兀”



《千里江山图》 局部
“自山前而窥山后，谓之深远……深远之意重叠”



《千里江山图》 局部

“自近山而望远山，谓之平远……平远之意冲融而缥缥缈缈”

9
北宋 武宗元
《朝元仙仗图》神仙图鉴大全





北宋 武宗元 《朝元仙仗图》 局部
东华天帝君

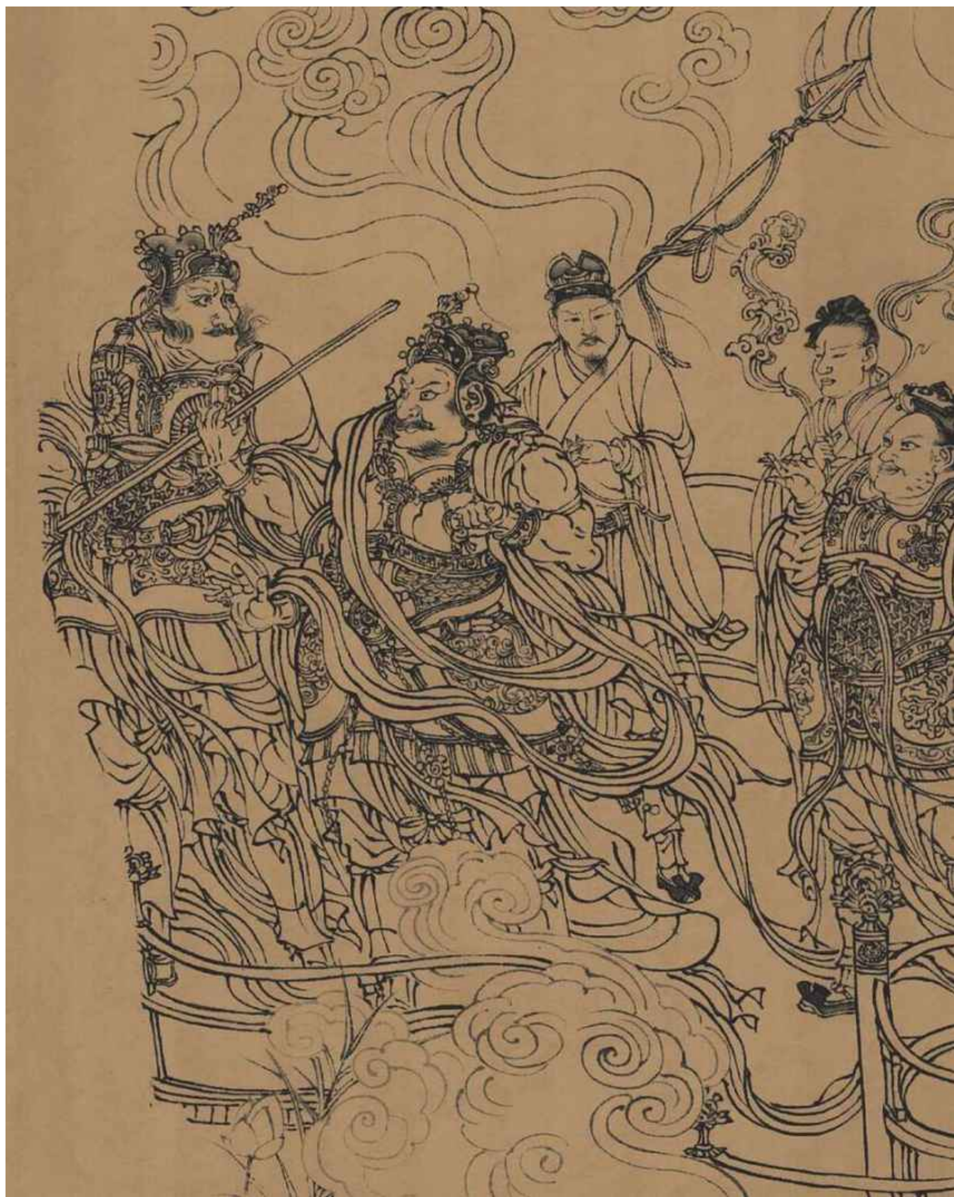
讲到绘画的“天才少年”，北宋还有一位呢——武宗元。据说他十七岁就在北邙山老子庙作壁画，颇称精绝。北宋景德年间，宋真宗营建玉清昭应宫，召天下画师三千作画，他名列第一。可惜，他也只留下了一幅《朝元仙仗图》。而且历史上很长一段时间，这幅《朝元仙仗图》还被误认是吴道子之作。直到元代赵孟頫重新审定，并引用黄庭坚语，认定是“虞部（武宗元的官职名）笔力遒古，可追吴生（吴道子）”。

这是一幅宏大的宗教画卷，描绘道教五方帝君和众仙出列，朝见道教最高元神元始天尊的情景。画中神将开道，头上有圆光的帝君居中，其他男女神仙持幡旗、伞盖等簇拥帝君自右向左前行。人物众多，却繁而不乱。衣袂飘扬，好似飞在空中。



《朝元仙仗图》 局部 结尾部分





《八十七神仙卷》 局部 结尾部分

大家都知道，徐悲鸿先生终身收藏着一幅他视为“悲鸿生命”的国宝《八十七神仙卷》，如果我们有机会，去对照两幅画，就会发现，其实《朝元仙仗图》与《八十七神仙卷》的内容基本一样，实为一花二叶的姊妹版。据

学者研究，很可能是当初吴道子的壁画，在宋代时，武宗元与另一位不知其名的画家，分别临了两幅粉本流传下来。武宗元的线条，接近吴道子的“兰叶描”，疏朗而动感。而《八十七神仙卷》的线条，更接近顾恺之的“铁线描”，绵密而安静。又是一动一静，神采迥异的对比。



《朝元仙仗图》 局部

10
北宋 张激
被遗忘的白描宗师



我们又从山水画，说回人物画了，之前在《宋画三讲》里，我专门介绍了人物画大师李公麟以及以宋徽宗为代表的花鸟画大师们，这一次的讲座，我就不再重复了。

但很多读者都不知道，李公麟有个外甥叫张激，也是一位白描大师，画法得到了他舅舅李公麟的真传。以至于张激流传于世的唯一作品《白莲社图》，也是很长一段时间都被误认为是李公麟之作。

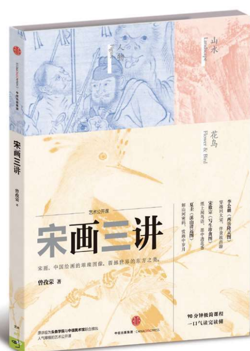


《白莲社图》 局部



北宋 张激 《白莲社图》 局部

张激和李公麟一样，作为线描画的集大成者，他继承并糅合了铁线描与兰叶描等各种线描画法的精髓，可动可静，或疏或密。《白莲社图》在人物、动物、器物、服饰等多方面，综合了北宋以来笔墨及构图方面的艺术成就。而且，图中有关文人士大夫以居士身份结社参佛，并与佛道两家和睦相融的背景，与南宋初年佛教“白莲宗”形成的历史正相契合。



友情链接
另一堂讲座《宋画三讲》已集结成书，专门讲解人物画大师李公麟、花鸟画大师赵佶和山水画大师夏圭。

11

北宋 张择端

“人物设定”满满的《清明上河图》





北宋 张择端 《清明上河图》 局部

关于北宋绘画，最后总是躲不开张择端的《清明上河图》，这幅伟大的城市画卷有太多太多的故事，在这幅五米多的长卷上，竟然有五百多个人物呢，单讲都能讲上一整天。今天我们只看一个局部细节，在画中城门外那座大桥的桥头，有一个拄杖的老翁和老太太面对面地遇上，大家可以想想，他们互相认识，遇见会谈些什么呢？

上一讲曾经说道，好的唐卡画里，几百个人像，每个人的表情都不会一样。《清明上河图》也是如此，张择端画这几百个人，每个人也都没有马虎了事。如果我们有生活的常识，就可以想象，桥头这两个人满脸笑容，他们肯定认识，正在寒暄，“老张，今天进城赶集啊？快到家喝口水吧！”可能讲话的时间长了一点，老翁下面那个小朋友就不干了，这个小朋友拽着衣服说：“走啊走啊，我们不要讲话了，我要进城。”伟大的艺术家就是如此，随便一个细节就可以征服我们。

我们还可以看到，打招呼的两人上边有个人他手上钳了个什么东西，着急要送到另一个地方去，在跑着走，一路上说，“大家躲开一下，当心当心。”我们如果仔细看就知道，里面五百多个人，没有一个是没有角色的。现在很流行一个词叫“人物设定”，什么叫人物设定？就是在一个画面中，不管他是重要人物还是次要人物，都有他的角色要去扮演，这就是《清明上河图》厉害的地方。



《清明上河图》 局部 人物特写





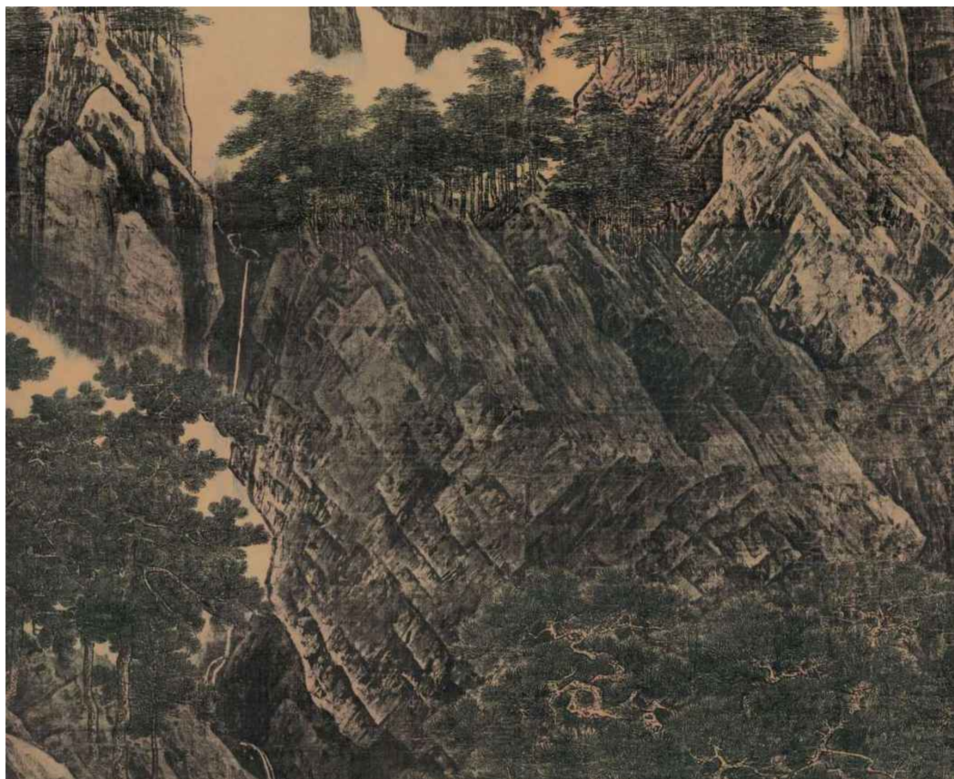


12
南宋 李唐
山水画“刀削斧劈”大变局



当汴京（开封）沦陷于金兵之后，宋室南迁到了临安，就是今天的杭州。南宋的时代到了。大画家李唐本来是北宋画院的画师，但是北宋覆灭时他南逃了。还有个故事，传说李唐在南逃的路途中，被一个山大王给绑了，山大王叫萧照，也喜欢绘画。他一看绑的人没有金银财宝，只背着些画卷，就说你谁啊，他说我是李唐，那山大王就给跪了，说老师你收了我吧……后来萧照也成为南宋的一个大画家呢！

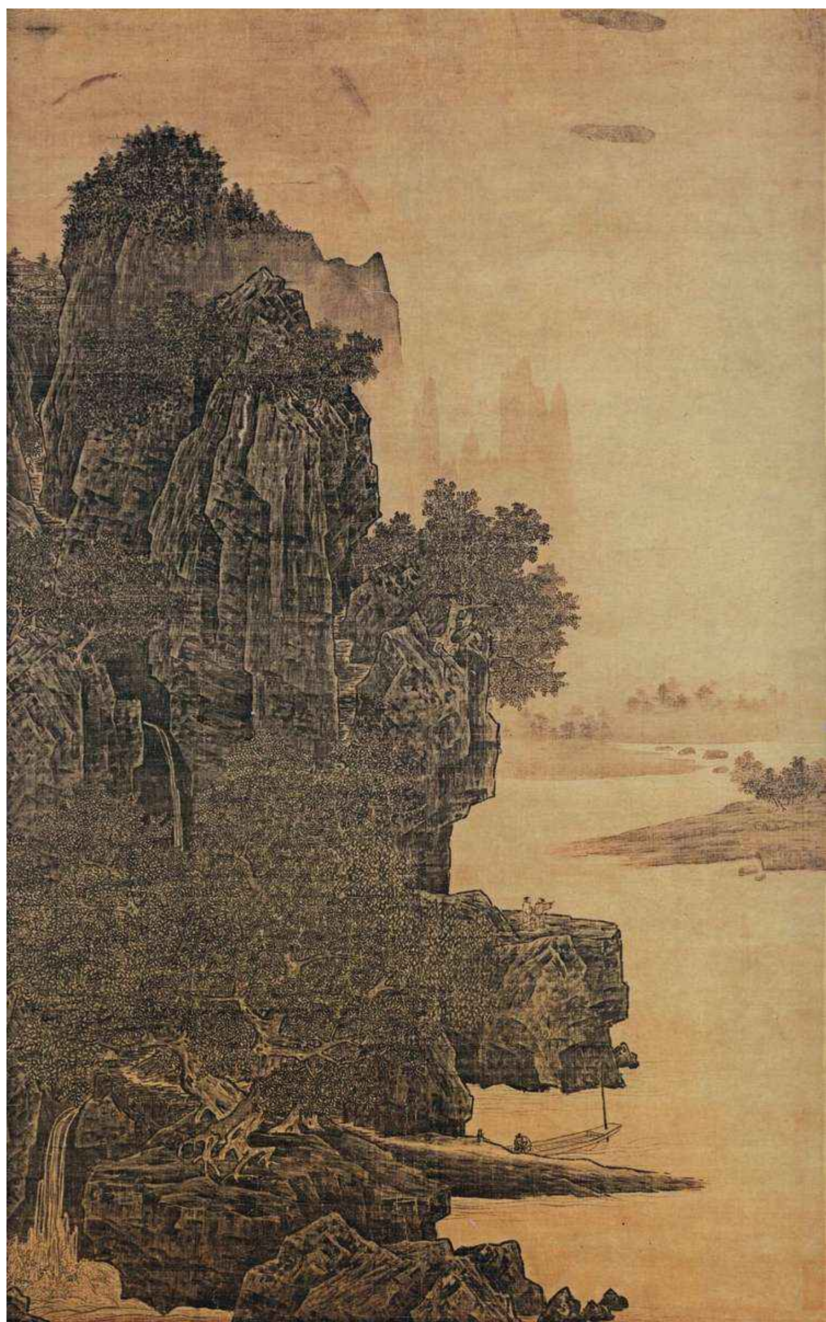
李唐画山水，与前面的大师又有所不同，他创造出一个独特的“斧劈皴”，表现山石坚硬的质地，如同大斧所劈出来，立体感很强。大家注意这种“立体感”，其实就是把毛笔挤干，用侧锋横向在纸上扫刷出的一种线条体积感。



《万壑松风图》 局部 斧劈皴



北宋 ~ 南宋 李唐 《万壑松风图》
台北故宫博物院藏



南宋 萧照 《山腰楼观图》
台北故宫博物院藏



李唐 《江山小景图》 局部

我几乎无法用语言形容《万壑松风图》的美，请大家多看几秒钟吧。中国古画的命名也很美，“万壑松风”——千岩万壑中，松林里，有风吹过……很诗意。

13
南宋 马远
以小见大的“马一角”



李唐的学生有夏圭和马远、萧照等，都是南宋画坛一时翘楚。夏圭我们在《宋画三讲》里着重做了介绍，此处略过。我们来看马远。马远跟其他画家，甚至跟同出一门的夏圭也很不相同。他独创出一种“马拖枝”的画树技法。我们知道大自然中的树枝通常是向上伸展，但“马拖枝”就被表现为向下伸展，很别致。

马远的画面取景往往是一个小的视角，或取一个视野局部，所以后人给他取的外号叫“马一角”，夏圭则被称为“夏半边”。有学者研究认为，因为北方中原被金人统治，汉人退居到南方，南宋只是残山剩水、半壁江山的偏安朝廷。所以画家们有可能是受到心理暗示，国破山河碎，那就画破碎的山水一角吧，这是时代的悲剧、历史的无奈。



南宋 马远 《春游赋诗图》 局部 边角取景


《春游赋诗图》 局部 马拖枝

再看马远的另一幅作品《踏歌图》，大家可以看到，左下的山石与树枝，是明显的“斧劈皴”和“马拖枝”。最有趣的是，画面最下有好几个人，他们在干什么？画名已经告诉我们了，他们在踏歌。


《踏歌图》 局部 踏歌的行人

大家记得李白的诗吗？“李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声。”踏歌是中国古代的民间歌舞形式，从汉唐及至宋代，都广泛流传。舞者成群结队，以脚踏地，边歌边舞。《踏歌图》描述的正是这种传统，在画的最上方，还

有宋宁宗赵扩的题诗："……丰年人乐业，垄上踏歌行。"这几个人遇到了丰收之年，可能喝了点儿酒，很开心、很high（高兴），就这样在田垄上一路歌唱、一路踏着节拍走，姿态非常可爱。

> 《后汉书·东夷列传》："昼夜酒会，群聚歌舞，舞辄数十人相随，踏地为节。"



宿雨清畿甸
朝陽麗帝城
豐年人樂業
壠上踏歌行

南宋 马远 《踏歌图》 北京故宫博物院藏

14

南宋 刘松年

神秘的“45度角”





南宋 刘松年（传）《十八学士图》 局部 作画

偏安一隅的南宋文人，虽然在政治上无所作为，但在文艺上还是有很多想法的，比如他们就把聚会雅集、琴棋书画的文化推到了极致。刘松年有一幅画叫《十八学士图》，就描绘了文人学士们聚会雅集，三五一群，或抚

琴、或弈棋、或读书、或作画、或饮宴、或观鱼……

这幅图里面，我们要注意两个细节。一个是右下太湖石的画法，这个可不能用"斧劈皴"去画了。斧劈皴是画大石头的，太湖石需要很细致地用笔去涂擦，皴出石头的阴影部分，以体现太湖石复杂的立体感，这种皴法就是刘松年独创的"刮铁皴"。

另一个细节是45度角俯瞰，这一经典样式在画中反复出现。无论院落、回廊、栏杆、屏风、家具等物体的转角，必定为45度呈现，绝无例外。以45度角表现建筑与空间的体积，已是中国绘画的金科玉律。刘松年好像一只鸟儿，盘旋于空中，用45度角"鸟瞰"着人们的悲欢离合，若即若离。

学者徐累先生曾经专文论述45度角，他认为：

> "西方绘画的透视法再现了虚设的三维空间，它们的远处有一个灭点，物质呈现的角度不定形地向之汇聚，造成符合正常人视点高度的逻辑结论……但它并不能给人带来广阔的精神想象。在天地之间，地面的定点观察，总比不上飞鸟一般的游视，来得更自由，更淋漓尽致。眼前全景式的视角，包容了一切，有一种阅尽人间烟火的升华气概。"





《十八学士图》 局部 回廊、屏风、家具45度转角

15

南宋 张胜温

《梵像图》佛教图像大百科



再来看看南宋时期的人物画，我特别推荐大理国佛画大师张胜温的《梵像图》，据说张胜温带领十多名弟子，花了三年时间才绘制而成。这是一部恢宏的“佛教图像大全”。学者李灿霖教授的评语则是：“顶礼膜拜之余，不敢再赞一词。”

可惜这幅世界佛画中的精辟之作，与《清明上河图》一起被美誉为“南北双骄”的伟大画作，因为在近千年的历史辗转中多次流失而鲜为人知。清朝乾隆年间，《梵像图》被收入清宫，宫廷画师丁观鹏以此图为蓝本临写的《法界源流图》，甚至还更为著名，其实其图像源出于此。



南宋 张胜温 《梵像图》 局部



清 丁观鹏 《法界源流图》 局部




南无尋聲救苦觀世音菩薩


大聖大黑天神
大聖福德龍女
大安藥叉神



《梵像图》 局部 台北故宫博物院藏

16

南宋 牧溪（法常）

萝卜白菜为何入画



南宋有一位著名的画僧牧溪，也叫法常。他开创了禅画之先河，对日本绘画影响深远，甚至被誉为“日本画道之大恩人”。他对后世八大山人、金农、齐白石也有很大的启发，因为牧溪的画，很多取材自人们司空见惯的寻常事物，比如《水墨写生图》所绘的花木、蔬果、禽鸟与鱼虾，笔墨淡泊粗犷，平平常常，但是画卷墨色的随机晕染、笔触的神奇变化，却又分明深蕴着禅机。好像马祖道一禅师说的“平常心是道”。



南宋 牧溪 《水墨写生图》 局部



清 金农 《墨戏图之九》



《水墨写生图》 局部



清 八大山人 《杂画册之二》 局部

马祖道一禅师的语录：“平常心是道，无造作，无是非，无取舍，无断常，无凡无圣。只今行住坐卧，应机接物，尽是道。”

我们再去对比一下北宋的工笔花鸟画（如后页的赵昌《写生蛱蝶图》与赵佶《芙蓉锦鸡图》）。以牧溪为代表的南宋写意花鸟画，有两大发展与变化。一是刚才说的，放弃对奇花异鸟等珍稀事物的描绘，转而画平常之物。二是放下细致写实的工笔技法，转用随机写意的游戏笔墨。粗犷的笔法，写意的水墨，完全的动态与随机。这是因为禅宗否定繁文缛节、精准的仪式、完美的规矩，讲求通过顿悟达到个人的自由自在。



《水墨写生图》 局部



民国 齐白石 《墨虾图》 局部



《水墨写生图》 局部 写意花鸟



北宋 赵昌 《写生蛱蝶图》 局部 工笔花鸟

写意对比工笔，平凡对比珍稀，随机涂画对比精雕细琢。这是禅宗“本来

无一物，何处惹尘埃”对比“时时勤拂拭，勿使惹尘埃”，这是顿悟对渐悟的升级迭代，这是放下对执着的消解，这是调皮对严肃的玩笑。

《景德传灯录》：“迷人不知法身无象，应物现形。遂唤青青翠竹，总是法身；郁郁黄花，无非般若。”


秋勁拒霜盛
峩冠錦羽雞
已知全五德
安逸勝鳧鷖
宣和殿御製并書

北宋 赵佶 《芙蓉锦鸡图》 北京故宫博物院藏 工笔花鸟

又到了说再见的时候。

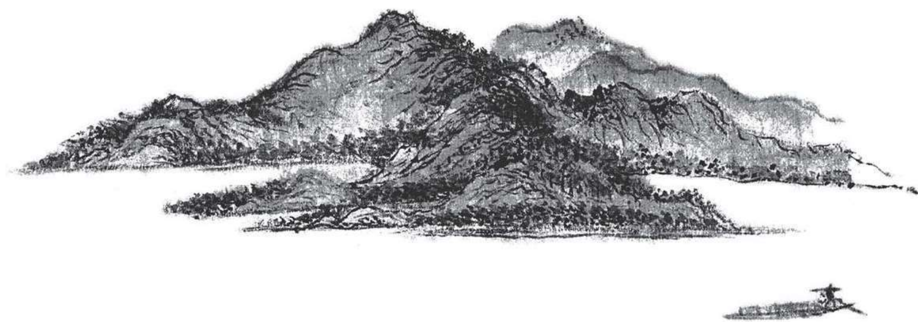
我们今天大致概览了隋唐，以及五代、两宋，中国山水画的发展变化，同时对伟大的宋画有了一个较为全面的了解。

下一讲，大家再一起来看元、明、清三代的中国绘画。

祝大家愉快！



第三讲
元、明、清的绘画



我是中信美术馆曾孜荣，很开心再次与各位相会，一起分享《发现中国画的秘密》第三讲。

之前介绍南宋绘画时，我曾经讲道，夏圭和马远的画面取景，往往只是一半的视野，或是一个局部的一角，所以后人给他们取的外号叫“夏半边”和“马一角”。可是南宋的画家，好歹还有半壁江山可以作画，好歹还可以期许“待从头、收拾旧山河”。但历史是这样的无情，随着蒙古铁骑席卷了整个江南，南宋也灭亡了，中国历史进入了元代。汉族的文人画家们，又要怎样面对山河变色呢，又要怎样抚慰内心伤痛呢？

1
元 吴镇
元人为何偏爱萧索的画风



进入元代之后，基于对蒙古统治者的不合作，汉族的文人画家们大多选择了归隐。我不跟你们玩了，我躲进山里独自疗伤可以吗？就像鲁迅先生说的，“躲进小楼成一统，管他春夏与秋冬”。中国美术史上的“元四家”之中，吴镇、黄公望和倪瓒，都是如此。

前朝的士大夫，对新朝不合作，去做隐士。这是中国历史很常见的情形，早在商周交替之时，就有伯夷、叔齐因为武王灭商，不食周粟，采薇而食，最后饿死于首阳山的故事。南宋画家李唐还以此为题材，画了一幅《采薇图》。创作背景，正是南宋与金国对峙，一些宋朝官员主张投降求和。李唐以这幅画来谴责变节，赞颂不屈。

> 《史记·伯夷列传》：“武王已平殷乱，天下宗周，而伯夷、叔齐耻之，义不食周粟，隐于首阳山，采薇而食之。”
>
> 鲁迅《故事新编·采薇》：“这是沿路讨来的残饭，因为两人曾经议定不食周粟，只好进了首阳山之后开始实行。”



李唐 《采薇图》 局部 伯夷、叔齐

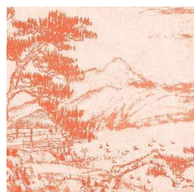


元 吴镇 《洞庭渔隐图》 台北故宫博物院藏

我们依此来看吴镇的《洞庭渔隐图》，就很容易理解画面为何如此萧索了，这正是当时文人委屈痛楚的心理投射。

大家注意吴镇擅用的“点苔法”。冬天的时候，大多数植物是干枯的，但总有一些植物枝叶常青，吴镇的画面，总体上是用干枯的笔画，但偶尔常青的地方，他就用湿润的笔墨点缀，所以浓淡、干湿的对比就跳出来了。

2
元 黄公望
《富春山居图》好在哪里



因南宋覆灭而愤懑、悲伤的汉族文人，终于在“无可奈何花落去”之后，慢慢觉悟——其实无论人间发生什么改朝换代，所谓的“天翻地覆”，大自然与山水都是无言不语的。道家称山水为“无用师”，表面上没有用处，但其实有大用，它可以教给你什么呢？教给你安静与平复。

> 《庄子·人间世》：“人皆知有用之用，而莫知无用之用也。”
>
> 《庄子·齐物论》：“天地与我并生，而万物与我为一。”

你可以藏进安静的山水里，重新找回内心的自由自在。这种安宁与平淡，是黄公望一生所追求的境界。

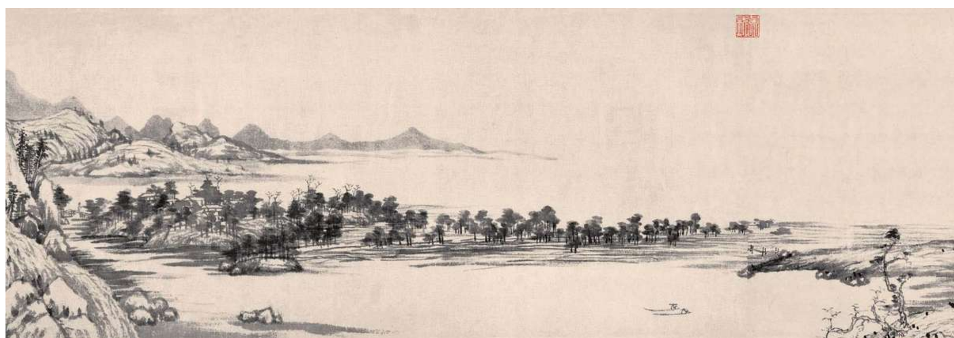
《富春山居图》好在哪里？好就好在它远离了人间的社会争斗，它只是宠辱不惊地看庭前花开花落，去留无意地望天空云卷云舒……这就是黄公望的伟大之处。在技法上，他使用“披麻皴”；在构图上，他重视“三远法”，这些并没有什么不同寻常。但黄公望整幅画卷几乎没有一点人间烟火之气，这就和之前的山水画大不一样了。



《富春山居图》 局部 高远



《富春山居图》 局部 深远



《富春山居图》 局部 平远

3
元 倪瓒
“简洁萧索”的极致



“元四家”的另一位倪瓒，他把吴镇的那种“萧索感”又推到了极致，画面极其简约、惜墨如金。他的绘画有两个特点，一个是独创的“折带皴”；一个就是把简约的画风推到极致。

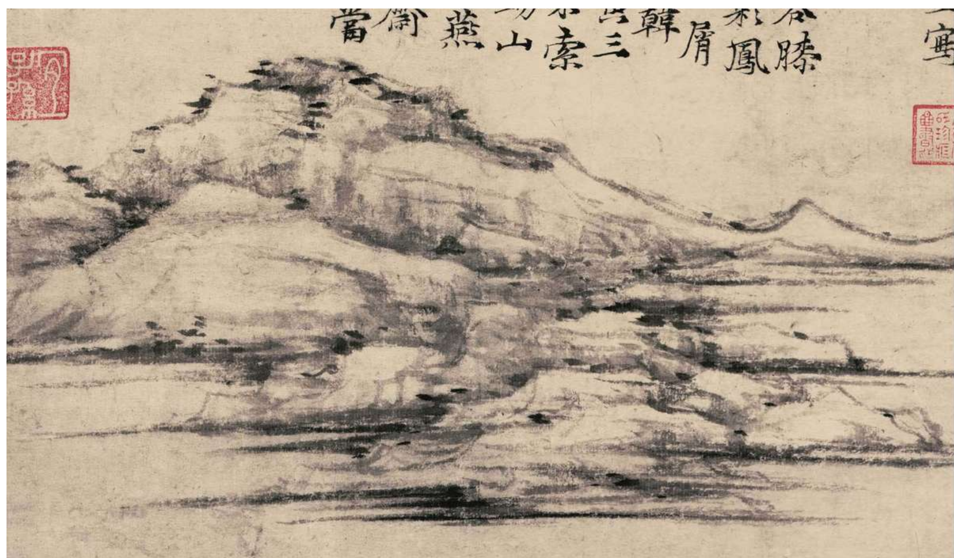
来看《容膝斋图》。整个画面比吴镇的还简单，几乎只剩下线了。山石也几乎放弃了面积的涂抹，而是用带状的线条一个转折加一个转折，再加一个转折，几个转折就把山石的体积感画出来了。这就是“折带皴”。

简约的坡岸、简约的疏叶杂树，间或有简约至寥寥数笔的茅亭小屋，但其中绝无一人……这种被后人概括为“一河两岸三段式”的构图，背后的心理还是那种逃离出世的隐士性情，还是那种华夏沦陷的文人哀怨……





《容膝斋图》 局部 极简的画面



《容膝斋图》 局部 折带皴

倪瓒《越调·小桃红·秋江》：

一江秋水澹寒烟，水影明如练，

眼底离愁数行雁。

雪晴天，绿苹红蓼参差见。

吴歌荡桨，一声哀怨，惊起白鸥眠。

倪瓒这首曲词，亦有同样萧索、哀怨的画面感。


屋角春風多杏花小齋容膝度年華金梭躍水池魚戲彩鳳棲林澗竹斜亹亹清談霏玉屑蕭蕭白髮岸烏紗而今不二韓康價市上懸壺未足誇甲寅三月四日藤軒翁復携此圖來索謝詩贈寄仁仲醫師且錫山予之故鄉也容膝齋則仁仲燕居之所他日將歸故鄉登斯齋持卮酒展斯圖為仁仲壽當遂吾志也雲林子識
壬子歲七月五日雲林生寫

元 倪瓒 《容膝斋图》 北京故宫博物院藏

4
元 王蒙
“繁密苍郁”的极致



艺术史总是这么有趣。当一种风格流行到极致，必然会有一种相反的风格来矫正，好像是相生相克。倪瓒已经把简洁萧索的画面做到了极致，“元四家”中年龄最小的王蒙，就以繁密苍郁的画风见胜。正好是一静一动、一简一繁的对照。

在王蒙的《太白山图》之中，重峦叠嶂、长松茂树，画面元气磅礴。其皴法也与倪瓒的“折带皴”正好相反，王蒙的皴法被称为“牛毛皴”，可见密不透风、多如牛毛。我们根本数不清王蒙在画中有多少笔画，题材也是应接不暇。

其实王蒙的晚年，已经到明代了，时代又要变天了。所以王蒙是元代唯一一位画出不安定、运动感的山水画大师。之前的吴镇、黄公望、倪瓒，都是安静的、稳定的山水，但王蒙的山水是动感的，充满着人间烟火的寺庙，忙忙碌碌的和尚和各种人马，都回到画面中来了。



元 王蒙 《太白山图》 局部 极繁密的“牛毛皴”

隋唐至宋元，中国山水画的主要创新迭代

朝代	画家	技法与样式	典型作品
隋代	展子虔	空勾无皴	《游春图》
唐代	李昭道	金碧山水	《明皇幸蜀图》
五代十国	荆浩	总结完善皴法	《匡庐图》
五代十国	董源	披麻皴	《潇湘图》
北宋	李成	近中远三景法	《寒鸦图》
北宋	范宽	雨点皴（静穆）	《溪山行旅图》
北宋	郭熙	卷云皴（灵动）	《早春图》
北宋	王希孟	皴法青绿混搭	《千里江山图》
南宋	李唐	斧劈皴	《万壑松风图》
南宋	夏圭	大斧劈皴	《溪山清远图》
南宋	刘松年	刮铁皴	《十八学士图》
元代	黄公望	远离人间烟火	《富春山居图》
元代	倪瓒	折带皴（极简）	《容膝斋图》
元代	王蒙	牛毛皴（极繁）	《太白山图》



5
明 戴进
跨界杂糅的“浙派”鼻祖





明 戴进 《 达摩至慧能六代祖师图》 局部 六祖及担水递柴两童

进入明代之后，文人隐士们纷纷回到了世俗社会中，绘画的基调也顿时由元代的“出世”转为明代的“入世”，气息面貌都焕然一新。画家们不再只是描绘无言的山水，更多去关注生活中的人物了。

戴进是“浙派绘画”的开山鼻祖，他的山水画继承了南宋夏圭、马远的苍劲一派，人物画则融汇了吴道子、李公麟的唐宋传统。于是，我们在面对

《达摩至慧能六代祖师图》这幅画时，可能会有所犹豫，这究竟属于山水画呢，还是属于人物画？

> 冯友兰《中国哲学简史》开篇："禅宗常说，担水砍柴，无非妙道。"正是此喻。

其实，画就是画，画家是无所谓观众要怎么分类的、怎么解说的，这是禅宗不增不减的自性思想，也是戴进跨界杂糅的绘画特点。



《达摩至慧能六代祖师图》 局部 达摩面壁

6
明 文徵明
儒家精神入画的“四绝全才”



前面讲了绘画史上的“元四家”，明朝也有“明四家”：沈周、文徵明、唐伯虎、仇英。

明代中前期的画家，在技法上多以继承宋元各家，博采众长、融会贯通为主。比如文徵明，虽说诗、文、书、画无一不精，人称“四绝全才”。但他仍然一生都在努力学习前人，以儒家“温良恭俭让”的态度来学习作画。

但世上什么事情都怕做到极致，文徵明就在绘画中把儒家“执其两端，用其中”的精神画到了极致。他的画中，既有“归隐桃花源，老死不往来”的隐士理想，又有“三五知己坐，淡茶话家常”的生活气息；既有“点苔法”又有“披麻皴”；既有老于世故的“慎独”，又有天真烂漫的“童趣”……文徵明最独特的地方，正是他的中庸与平衡！

> 《礼记·中庸》：“执其两端，用其中于民，其斯以为舜乎？”
>
> 《礼记·中庸》：“莫见于隐，莫显于微，故君子慎其独也。”
>
> 《论语·先进》：“冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”



明 文徵明 《桃源问津图》 局部 家常聚会



《桃源问津图》 局部 山径独行，“慎独”的暗喻

7
明 唐寅
江南第一风流才子



但是唐伯虎和文徵明就很不一样噢。文徵明平和中庸，唐伯虎则偏激张扬，唐伯虎的画中明显有着更多逍遥不羁的性情。就像唐伯虎自己说的“闲来写就青山卖，不使人间造孽钱”。我们理解了他的性情，才更能够理解他的人生与绘画。

你看《溪山渔隐图》里，那个吹笛子的人，脚还伸在水里，痛快、凉快；旁边这人斜倚靠枕，正在击节应和……他们可不是什么渔夫，这是两个文人，在山水中逍遥自在。画面的背景山石，是满版的“斧劈皴”，这也是一种视觉上的冲击与张扬。

我还摘录了一首唐伯虎的自作诗，分享给大家。其实，他的诗词与绘画，在逍遥不羁这一点上是完全相通的。自由自在，天马行空，从来不“装”。

唐寅《感怀》：

不炼金丹不坐禅，饥来吃饭倦来眠。

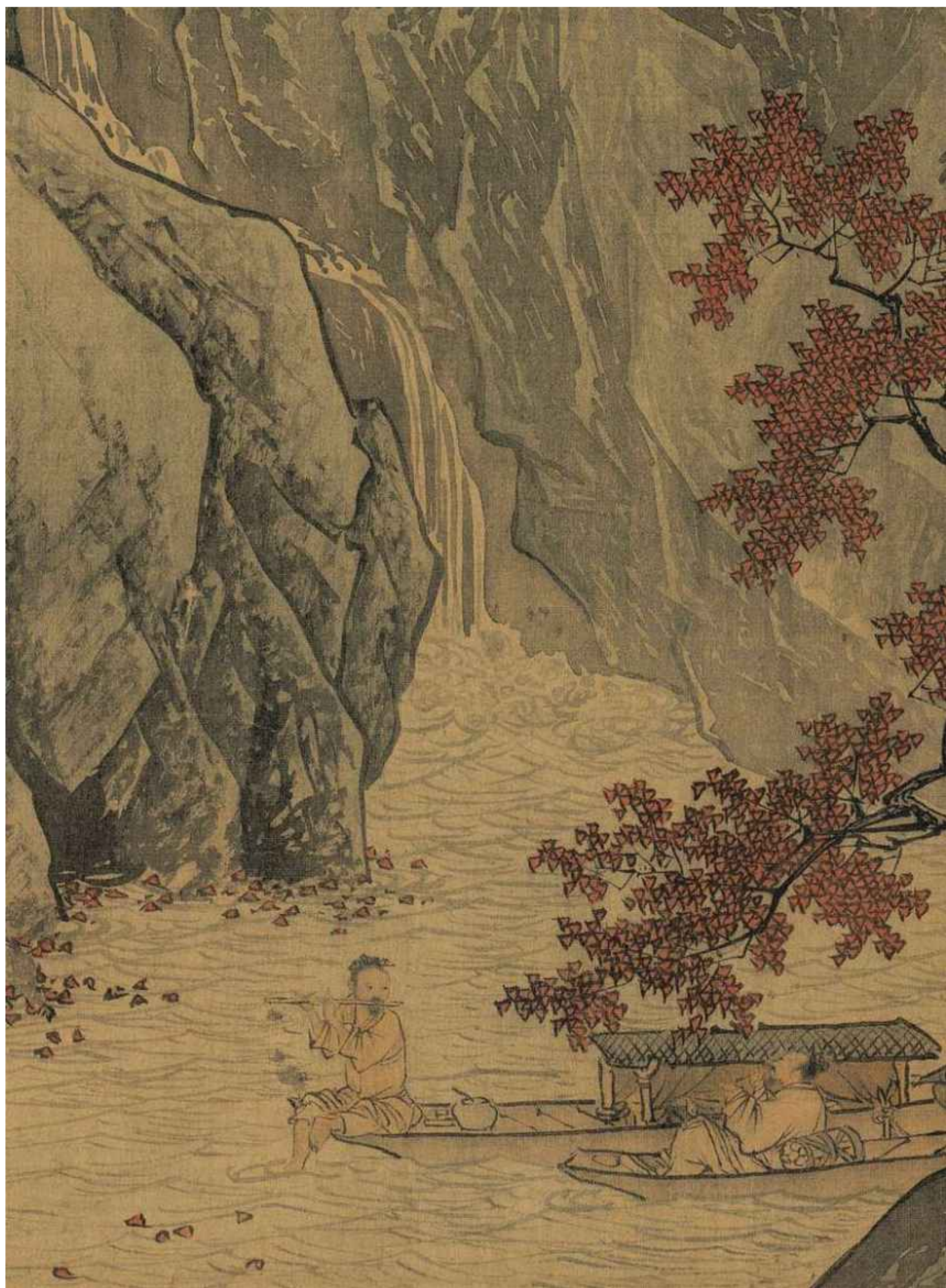
生涯画笔兼诗笔，踪迹花边与柳边。

镜里形骸春共老，灯前夫妇月同圆。

万场快乐千场醉，世上闲人地上仙。



明 唐寅 《溪山渔隐图》 局部 垂钓



《溪山渔隐图》 局部 吹奏与应和

屈原《渔父》："沧浪之水清兮，可以濯吾缨；沧浪之水浊兮，可以濯吾足。"







《溪山渔隐图》 上海博物馆藏

李白《宣州谢朓楼饯别校书叔云》：“人生在世不称意，明朝散发弄扁

舟。”







8
明 仇英
青出于蓝而胜于蓝



明四家之中的仇英，他的绘画特点又是什么呢？我们要从他的经历中寻找。据说他早年是做油漆工的，擅长家具漆画，这种经历造就了他日后成为大师的特点，就是他的绘画色泽艳丽、线条大胆，与通常文人画的儒雅风度大相径庭。



明 仇英 《文姬归汉图》 局部



桃花坞年画



我们看仇英的代表作《文姬归汉图》，讲述东汉蔡邕的女儿文姬于兵乱中

流落匈奴部落，后来曹操遣使将文姬从胡人手中赎回的故事。整个画面色彩非常鲜艳，青绿山水在仇英笔下又回来了，而且青出于蓝胜于蓝。这种大胆的色彩表现，对后来的民间年画、日本浮世绘，都有重要的影响。





9
明 徐渭
中国画最强烈的“抽象表现”



与通常儒雅、精准的文人画相反，青藤道士徐渭的泼墨画极其狂放、任性。一摊墨汁洒在纸上，徐渭顺势涂抹、点缀完成，视觉效果完全的动态与随机。大家看《杂花图》，花草、树木，皆是寥寥数笔，一挥而就，尽在似与不似之间。

徐渭的大写意花卉，蕴含着丰富的运动轨迹以及浓淡、快慢、干湿、疏密各异的视觉对比。时隔数百年，今天的观众仍然能感受到他在振笔疾画的即兴感和不可重复性。他呈现出了中国绘画中最为强烈的抽象表现主义。

徐渭的笔墨，不仅是描摹物象，更是艺术的升华。一气呵成，驱墨如云，同时又恰如其分、驾轻就熟。既有随机沁渗的墨晕，又有控制得宜的留白。徐渭自称为“戏抹”，其实饱含着“无为而无不为”的道家气质。





明 徐渭 《杂花图》 局部 泼墨大花、泼墨芭蕉

老子《道德经》：“道常无为而无不为。侯王若能守之，万物将自化。”



美国 波洛克 《蓝棒：No.11》 局部 1952年
西方抽象表现主义的代表作，也被称为行动绘画。



《杂花图》 局部 葡萄

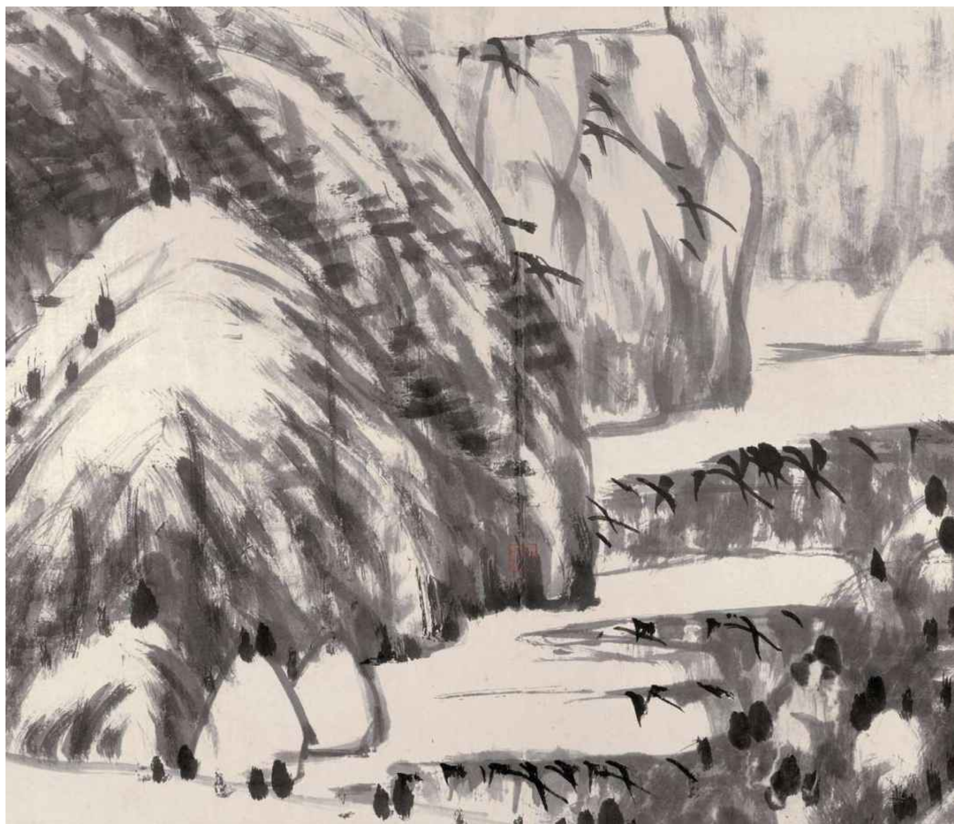
10
清 八大山人
明王室后裔的不合作



中国历史总在治乱循环，当清兵南下，明朝灭亡之后，又有许多文人选择了归隐或是出家为僧。前面已经说过，旧朝的士大夫，对新朝不合作，这是中国历史很常见的情形。明王室的后裔朱耷，也是如此，他选择了出家，号八大山人。



清 八大山人 《河上花图》 局部 傲立的荷花



《河上花图》 局部 泼墨石头

八大山人的绘画，有两个明显特点。一是笔墨极简，二是饱含孤愤。 其实还是跟他的人生经历有关。作为朱明皇族的后人，他对清朝统治者肯定是不合作的，所以他的画面上总有一种愤懑、倔强，好像“白眼向天”，冷冷地看着这个世界。

大家看《河上花图》的一个局部，那枝倔强的荷花，傲然独立。寥寥数笔、留白甚多，所谓“计白当黑”，八大可说是中国水墨“极简”

风格的登峰造极者。而画卷中点、线、面的节奏旋律，则好似哭之笑之、如泣如诉。因为明王朝的覆灭，始终在他的内心深处激荡不平。

八大山人题画诗：

墨点无多泪点多，山河仍是旧山河。

横流乱世杈椰树，留得文林细揣摹。

11

清 石涛

最敢于创新的“苦瓜和尚”



同时代的画家石涛——中国画史上最敢于创新的苦瓜和尚，在明清交替之际，也是选择了出家。所以，石涛和八大山人，还有弘仁（渐江）、髡残（石溪），被美术史合称为“清初四僧”。

石涛的绘画重视写生，提倡道法自然。他有一幅山水画作，名字就叫“搜尽奇峰打草稿”。他主张借古开今、“我用我法”，就是他，喊出了“笔墨当随时代”这句石破天惊的话。有人就批评石涛的画是“野狐禅”，他则答复：“纵使笔不笔，墨不墨，自有我在！”



清 石涛 《十六阿罗应真图》 局部 解索皴



清 石涛 《搜尽奇峰打草稿》 局部 北京故宫博物院藏

我在讲座中，反复讲道，每位大师其实都是在画自己。因为每个时代不同，绘画的技法语言与题材也应该有所不同，这就是石涛所强调的“笔墨当随时代”。如果你不是宋朝人，即使把宋画临摹得极像，又如何能证明你自己呢？

《十六阿罗应真图》中的这块山石，回旋的线条就很特别。打一个比方，石涛好像在用画树的方法来画山石。只不过画树时，线条向上分叉；石涛画山石，则向下分叉。常常一笔皴出，然后再分叉、再反复分叉，构成了山石的立体感。这个皴法叫作“解索皴”。

索，就是绳子，把它解散开来。就如女孩子编了辫子，再把辫子解开，头发分散的过程。石涛的解索皴就是如此。由一根线分成两根，两根分四根，四根分八根……一生二、二生三、三生万物。

> 老子《道德经》：“道生一。一生二。二生三。
>
> 三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和……
>
> 故物或损之而益，或益之而损。”

12

清 王时敏

最极力复古的一代宗师





清 王时敏 《南山积翠图》 辽宁省

博物馆藏

但是，也有人很不认同石涛他们啊。与南方的“四僧”遥相对应，清代初期，北方还有“四王”，就是王时敏、王鉴、王翚、王原祁。“四王”大都给清朝的宫廷画过画，都孜孜不倦地学习古人。其中王时敏，最是极力主张恢复古法，反对自出新意。

> 王时敏：“迩来画道衰，古法渐湮，人多自出新意，谬种流传，遂至邪诡不可救挽。”

王时敏认为，你们这些自创的画法都是“野狐禅”，都非古法。邪路子、野路子，都是乱画，没救了。那什么是绘画的正道呢？王时敏认为，正道就是一意摹古，继承前人。

艺术可爱就可爱在这里啊，因为艺术就是多元的。你有你的观念，我有我的主张，各行其是就好。王时敏坚持他的观点，坚定到极致，也很好，也是大师。他以王蒙式的牛毛皴为底，糅合古人的各种技法，画出了一种极为精彩的新古典主义山水。



《书画十六开之一》 天津博物馆藏

13

清 金农

漫画的萌芽？



到了清代的中叶，商业的发展，使得江淮一带出现了许多富商，特别是盐商，极为富裕。他们除了盖大房子、造大花园，还流行一件事，就是俗话说的“先比车，后比房，再比墙”，他们互相攀比家里墙上挂着什么画，以彰显其“书画传家”的独特品味。

于是，当时就有很多卖画为生的人应运而生。这些人里面最优秀的就是扬州八怪，或者说扬州画派。他们喜欢活泼地、有生命地、不拘束地作画，因为他们既不是给宫廷作画，也不是文人的游戏作画，他们是为世俗商业社会的需求而作画。

扬州八怪的画风多以恣纵狂肆见长，但50岁开始作画的金农却靠着丰富的见识，以金石意趣入画，创造了笔墨拙朴的风格，充满了生涩、笨拙的金农“拙趣”。他擅画小品，尤其是淡墨干笔作花卉，通幅以没骨法写出。所谓没骨法，就是不用墨线勾勒，而直接以色块或墨块涂画物象。金农也经常在画边上题一些诗句，都是民俗的口语或大白话。这种风格直接影响了后世的丰子恺，所以金农的画也可以说是漫画的萌芽了。



清 金农 《人物山水图之十》
“荷花开了，银塘悄悄。新凉早，碧翅蜻蜓多少？六六水窗通，扇底微风。记得那人同坐，纤手剥莲蓬。”



现代 丰子恺 《阿黄衔伞远来迎》


光緒辛卯夏四月上浣山陰任頤伯年

清 任颐《钟馗进士像》中国美术馆藏

14
清 任颐
海派中的市井民俗





清 任颐 《屏开金孔雀》 局部

到了晚清，鸦片战争之后，中西文化交融，西风东渐，尤其是在上海，新兴的市民社会日益繁华。任颐（伯年）他们家族出了好些名画家，有“四任”之说，就是任熊、任薰、任颐、任预，但成就最大的无疑当属任颐。

“海派”画家们最喜欢画的题材是什么？就是花鸟画和人物画，特别是历史故事和民间传说。为什么呢？这也是经济需求所决定的，当时上海的市民社会不怎么喜欢山水，如果画山水可能就卖不出去了。

任颐的人物画技法有个特点，叫作钉头鼠尾描。比如这幅《钟馗进士像》，线条起笔的时候，像钉子一样锲进去，按一下，然后甩出去。线条结尾的时候，则像老鼠尾巴，很尖锐。

整个人物的构图，全是钉头鼠尾描，一段一段地衔接组合而成。其实这多少受到了西方素描速写的影响，但没有经过千百次的笔画锤炼，画家根本做不到这么准确，寥寥数笔就把一个人的造型表现出来。

15

清 吴昌硕

金石意味的新画风





清 吴昌硕 《松鼠葡萄图》 局部

与任伯年齐名，还有一位“海派”画家吴昌硕，他同时也是著名的书法家和篆刻家，所以他的绘画独辟蹊径，把篆刻的刀笔章法融入了绘画中，形成很有金石意味的独特画法。对吴昌硕绘画，有一句总结很到位：篆笔写梅兰，狂草作葡萄。

吴昌硕画的葡萄藤，这个线条，完全是书法里狂草的线条。你看啊，吴昌硕也是花鸟画大师，可是他和宋徽宗的富贵安详完全不一样。他把狂草、写意、泼墨都糅进了画面。画中还有几只小松鼠，多可爱。仍然有细致的写生，但又有所不同。


意
辛酉冬
碩年七十又八

清 吴昌硕 《草书遗意图》 局部

16

民国 齐白石

工笔与写意的“混搭”



到了清末民初，有一位国画大师，学习吴昌硕之后，又自出机杼，他就是著名的齐白石。他没有进过大学，只是木匠出身，他把普通乡村生活的画面，画成了一个美丽新世界。

概括地讲，齐白石的绘画技法，就是用泼墨写意的笔法挥洒花卉树木，却又用细腻工笔的技法描绘飞蛾昆虫。这是一种极为有趣的画面张力，一个令人震撼的视觉对比。

大家看这个萝卜，还有上面的枝杆、叶子，都是写意的画法，但是他画这些小虫子，都是纯粹的工笔，在一个画面中，写意和工笔完美地糅合在一起。玩写意他玩到极致，玩工笔他也玩到极致。他还把这两者有机地结合在一起。





民国 齐白石 《萝卜昆虫》册页 局部

而且齐白石这个画面非常朴素，都是寻常事物。为什么新中国成立后，周恩来总理他们都很喜欢齐白石？就是因为齐白石画的是人民大众天天可以看到的普通东西，菜市场都有的东西。这只蟑螂也不奇特，是每个人家厨房里都可能有的“打不死的小强”。



民国 齐白石 《荷花蜻蜓图》 局部

17

现代 徐悲鸿

《奔马图》背后的隐情



画家徐悲鸿，大家都很熟悉了，今天中国的美术学院的制度都还是他奠基的呢。他正好站在20世纪初的时间节点，既系统地学习过中国绘画，又出国留学训练西画技法，东西绘画的融合，讲究对人物、动物解剖学的结构把握。

他画的马，虽然是完全的中国画材料和笔墨，却有很多西画素描写生的特点，比如马的肌肉、骨骼体态。但不止一个朋友问过我，说徐悲鸿画的这个马，为什么今天看，似乎并不特别地震撼？我只能回答，笔墨要看时代。

大家不要忘记，徐悲鸿画这些马的时代，是抗战的时代。当时国民政府已经撤退到了重庆，中国军队的防线在湘西，就是湖南的最西边。如果湘西防线再被日军突破，重庆也要完蛋了，那中国政府就得迁到西藏去。



徐悲鸿 《奔马图》 徐悲鸿纪念馆藏

那是一个即将亡国灭种的危机时代。徐悲鸿不断地，反反复复地画马，为什么？其实是希望告诉每一个中国人，中国人应该像这些自由奔跑的马一样，不要被鞍、辔所拘束，不要被日本人所奴役……这就是自由独立的龙马精神。

放在那个时代看，我们就会知道徐悲鸿绘画的力量所在！



这一轮的讲座即将结束，我最后想表达两个观点：

很多人对中国画有偏见，常常说中国画不就永远是山水、人物、花鸟吗？三句话就概括了。真是这样吗？其实，通过我们三讲下来，一路观看画作的局部细节，就会知道，每个时代的中国画大师，都在不断地开拓创新，从未停歇。

另外，现在也有一种声音出现，说中国画比西画更好！在此我也要再次声明，我并不这样认为。还是那句话，艺术的可爱就因为多元啊！中国画和西画，打个比方，就像中国菜和西餐，做得好，都很好吃，都很有营养。

所以，如果将来还有机会，我愿意继续跟大家分享另外一个讲座，另外一个视野——极简西方现代艺术史。朋友们，让我们愉快地告别，期待再会！

图书在版编目（**CIP**）数据

发现中国画的秘密 / 曾孜荣著. -- 北京：中信出版社, 2016.11（2017.9，重印）
（艺术公开课）
ISBN 978-7-5086-6780-5
I . ①发… II . ①曾… III . ①中国画 - 绘画史 - 中国 IV . ① J212.092

发现中国画的秘密
著者：曾孜荣
出版发行：中信出版集团股份有限公司
（北京市朝阳区惠新东街甲4号富盛大厦2座 邮编100029）
电子书排版：萌芽图文

中信出版社官网：http://www.citicpub.com/
官方微博：http://weibo.com/citicpub
更多好书，尽在中信书院
中信书院：App下载地址https://book.yunpub.cn/（中信官方数字阅读平台）
微信号：中信书院